811.133.1
M86

Lingvistică pentru textul literar

Dominique Maingueneau

ȘTIINȚELE LIMBAJULUI

A

ACADEMICA

INSTITUTUL EUROPEAN

Această carte a fost editată cu sprijinul MINISTERULUI FRANCEZ AL AFACERILOR EXTERNE şi AL AMBASADEI FRANŢEI ÎN ROMÂNIA.

Coordonatorul seriei *Ştiinţele limbajului* este SANDA-MARIA ARDELEANU.

Dominique Maingueneau este profesor de lingvistică la Universitatea Paris XII şi membru al Centrului de Cercetare Céditec. Domeniul său fundamental de specializare este analiza discursului din perspectiva teoriilor enunţării lingvistice şi a curentelor pragmatiste, fiind autorul unui număr important de manuale şi cărţi de referinţă. Dintre cele mai cunoscute lucrări amintim: *Initiation aux méthodes d'analyse du discours* (1976), *Approche de l'énonciation en linguistique française* (1981), *Genèses du discours* (1984), *Les termes clés de l'analyse du discours* (1996), *Le discours littéraire* (*Discursul literar*, Institutul European, 2007), *Pragmatique pour le discourse littéraire. L'énonciation littéraire* (*Pragmatica pentru discursul literar. Enunţarea literară*, Institutul European, 2007).

Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, 4e édition
© 2005, Armand Colin
© 2008, Institutul European, pentru prezenta ediţie în limba română

INSTITUTUL EUROPEAN, editură academică recunoscută de Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice din Învăţământul Superior
Iaşi, str. Lascăr Catargi nr. 43, cod 700107, O.P.1, C.P. 161
tel. 0232/230800; tel./fax 0232/230197
euroedit@hotmail.com
http://www.euroinst.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României

MAINGUENEAU, DOMINIQUE
Lingvistică pentru textul literar / Dominique Maingueneau ; trad.: Ioana-Crina Coroi, Nicoleta Moroşan ; stud. introd.: Mihaela Mîrţu. Iaşi : Institutul European, 2008
Index.
ISBN 978-973-611-553-0

I. Coroi, Ioana-Crina (trad.)
II. Moroşan, Nicoleta Loredana (trad.)
III. Mîrţu, Mihaela (stud. introd.)

81

Potrivit Legii nr. 8/1996, a dreptului de autor, reproducerea (parţială sau totală) a prezentei cărţi fără acordul Editurii constituie infracţiune şi se pedepseşte în conformitate cu aceasta.

Printed in ROMANIA

Scanned with OKEN Scanner

DOMINIQUE MAINGUENEAU

Lingvistică pentru textul literar

Traducere de Ioana-Crina Coroi şi Nicoleta Loredana Moroşan

Studiu introductiv de Mihaela Mîrţu

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

Studiu introductiv / 9

Cuvânt înainte / 39

Capitolul 1. Situaţia de enunţare / 41

1.1. Stilistica şi teoriile enunţării / 41
1.2. Enunţarea / 46
1.3. Situaţia de enunţare / 49
1.4. Contextul producerii şi scena de enunţare / 51
1.5.Deicticele / 55
1.6. Deicticele de persoană / 59
1.7. *On* / 62
1.8. Dativul etic / 67
1.9. Persoanele şi „politeţea" / 70
1.10. Deicticele spaţiale / 73
1.11. Tipuri de deictice spaţiale / 77
1.12. Probleme de narator / 79
1.13. Focalizarea şi punctul de vedere / 84
1.14. Deicticele temporale / 86
1.15. Clasificarea deicticelor temporale / 88
1.16. Temporalitatea narativă / 89
1.17. Povestire şi situaţie de enunţare / 93
Lecturi recomandate / 96
Exerciţii / 97

Capitolul 2. Planurile enunţării: „discursul"
şi „povestirea" / 103

Scanned with OKEN Scanner

2.1. Aspectul / 104
2.2. Perfectul compus şi perfectul simplu / 106
2.3. Cele două sisteme / 108
2.4. Planul ambreiat şi planul non-ambreiat / 112
2.5. Mărci de subiectivitate şi substantive de calitate / 114
2.6. Eterogenitatea enunţiativă / 117
2.7. Dubla temporalitate narativă / 119
2.8. *Eul* din „povestire" / 121
2.9. Perfectul simplu şi înlănţuirea narativă / 123
2.10. Tentative de depăşire / 125
2.11. Prezentul naraţiunii / 129
Lecturi recomandate / 136
Exerciţii / 137

Capitolul 3. „Scoaterea în relief" şi descrierea / 141

3.1. Scoaterea în relief / 142
3.2. Neutralizarea opoziţiei / 147
3.3. Planul secund şi descrierea / 149
3.4. Planul secund şi punctul de vedere / 156
3.5. Enunţuri singulative şi iterative / 158
Lecturi recomandate / 161
Exerciţii / 162

Capitolul 4. Polifonia / 167

4.1. Subiectul vorbitor şi locutorul / 169
4.2. Personajul ca „locutor" / 172
4.3. „Locutorul – L" şi „locutorul – λ" / 175
4.4. Ironie şi polifonie / 179

Scanned with OKEN Scanner

4.5. Modalizarea autonimică / 185
4.6. Ghilimelele / 189
4.7. Caracterele italice / 192
4.8. Captare şi subversiune / 196
Lecturi recomandate / 198
Exerciţii / 199

Capitolul 5. Discursul raportat / 203

5.1. Discursul direct şi indirect / 204
5.2. Discursul direct / 205
5.3. Discursul indirect / 209
5.4. Introducerea discursului raportat / 212
5.5. Discursul direct liber / 216
5.6. Discursul indirect liber / 220
5.7. Limitele discursului indirect liber / 222
5.8. Funcţiile discursului indirect liber / 227
5.9. Contaminarea lexicală şi naratorul-martor / 229
5.10. Un „membru oarecare
al colectivităţii" (MOC) / 232
5.11. O continuitate / 235
5.12. O scară dublă / 238
5.13. Monologul interior / 240
Lecturi recomandate / 248
Exerciţii / 249

Capitolul 6. Clasificare şi non-clasificare 255

6.1. Tipuri de adjective / 256
6.2. Clasificarea: sintaxă şi enunţare / 258
6.3. „Biet" / 261
6.4. Locuţiunea adverbială „din nefericire" / 263
6.5. Adjective şi determinanţi / 265

Scanned with OKEN Scanner

6.6. Pluralul cu valoare stilistică / 268
6.7. Efectele impresioniste / 271
6.8. Locul adjectivului / 274
Concluzii / 280
Lecturi recomandate / 280
Exerciţii / 281

Capitolul 7. Coerenţa textului / 285

7.1. Probleme de tipologie / 287
7.2. Eterogenitatea textului / 290
7.3. O organizare ierarhizată / 293
7.4. Paragrafe / 297
7.5. Mărci ale integrării lineare / 302
7.6. Progresia tematică / 305
7.7. Relaţiile anaforice: câteva deosebiri / 315
7.8. Repetare şi substantiv propriu / 319
7.9. Pronominalizarea / 323
7.10. Anafora lexicală fidelă / 324
7.11. Anafora lexicală infidelă / 325
7.12. Un început de povestire / 328
7.13. Reluarea imediată / 331
7.14. Demonstrative insolite şi de memorie / 337
7.15. Anaforă şi text literar / 340
7.16. Coerenţă şi literatură / 345
Concluzii / 347
Lecturi recomandate / 347
Exerciţii / 349

Cheia exerciţiilor / 355
Exercice d'application / 379
Index / 357

Scanned with OKEN Scanner

Studiu introductiv

Disciplină deschisă filosofiei (prin interesul arătat faţă de problemele subiectivităţii, intersubiectivităţii şi alterităţii), sociologiei, antropologiei şi istoriei culturii (preocupată fiind de context), retoricii şi stilisticii (deoarece urmăreşte şi efectele discursului), pragmatica „abordează limbajul ca fenomen discursiv, comunicativ şi social" (Fr. Jacques).

Considerată a fi „ultima născută" dintre cele trei discipline semiotice, după sintaxă (ce studiază relaţiile semnelor între ele) şi semantică (al cărei obiect este relaţia semnelor cu realitatea), pragmatica se preocupă – conform unuia dintre întemeietorii săi, Charles William Morris (1938) – de relaţia semnelor cu utilizatorii în context. Ea s-a dovedit novatoare prin punerea sub semnul întrebării, în cercetarea lingvistică, a priorităţii descrierii sistemului şi structurii, în defavoarea folosirii sale, a priorităţii competenţei, în defavoarea performanţei, sau, altfel spus, a interesului pentru limbă în defavoarea vorbirii. Apariţiile concrete, datate şi localizate ale unui semn – numite de Charles Sanders Pierce *ocurenţele* acelui semn – îi modifică, precizează şi îmbogăţesc sensul. Dacă limbajul ştiinţific – a arătat Göttlob Frege – aspiră, într-un mod impersonal, să determine adevărul, limbajul cotidian, preocupat numai de reuşita comunicării, doreşte să convingă, să emoţioneze, sau să intereseze. De acord cu Frege, Ludwig Wittgenstein subliniază şi el importanţa utilizării limbajului în situaţii concrete, ce suscită întrebări

Scanned with OKEN Scanner

legate de anume finalităţi practice: cu ce ocazie? în ce scop? pe ce „scenă"? şi cu ce „modalităţi de a acţiona"? se spune ceva. Se evidenţiază astfel aspectul interactiv şi concret al comunicării.

Rudolf Carnap a făcut distincţia între două tipuri de dependenţă faţă de context: una inesenţială, atunci când contextul pertinent pentru o frază este constituit din frazele ce o preced (ceea ce pragmatica şi analiza discursului numesc azi *cotext*) şi alta esenţială, atunci când contextul pertinent este extra-lingvistic. Preocupat de analiza *actelor de limbaj*, Stalnaker propune analiza contextului în ceea ce priveşte intenţia (sau intenţiile) interlocutorilor, credinţele, cunoştinţele, interesele şi aşteptările lor comune, momentul şi locul, efectele, valoarea de adevăr a mesajului etc. El introduce două concepte importante: cel de *presupoziţie pragmatică* şi cel de *situaţie lingvistică*, ce implică ansamblul presupoziţiilor făcute de o persoană într-un context anume.

Dezambiguizarea unor texte presupune, adesea, nu doar cunoştinţe aprofundate de limbă şi istoria limbii, ci şi o competenţă culturală sau chiar transculturală, de tip enciclopedic. „Minimaliştii" consideră pragmatica doar o componentă printre altele a lingvisticii, alături de sintaxă şi semantică. Cei care văd pragmatica în raport cu ansamblul spaţiului lingvistic şi propun o regândire a limbajului ca instituţie, luând în considerare teze variate, rezultat al diferitelor discipline ale ştiinţelor umane, aspiră tocmai la o astfel de lectură complexă a textului în context. La baza acestui tip de analiză nu se mai află un model de comunicare analog conversaţiei sau ping-pongului (un emiţător transmite un mesaj unui receptor, care devine, la rândul său, emiţător), ci metafora orchestrei culturale fără dirijor, nici partitură; „fiecare cântă punându-se de acord cu

Scanned with OKEN Scanner

celălalt"; acesta este punctul de vedere al Şcolii de la Palo Alto.

D. Maingueneau observa că „de la sociolog la logician, preocupările pragmatice traversează ansamblul cercetărilor ce implică sensul şi comunicarea. Vedem astfel, adesea, pragmatica debordând cadrul discursului, pentru a deveni o teorie generală a acţiunii[1] umane.

Aceşti factori de diversificare ne permit să înţelegem de ce pragmatica se prezintă ca un conglomerat de domenii reciproc permeabile, toate preocupate să studieze „limbajul în context"[2].

Françoise Armengaud[3] propunea discutarea a patru tipuri de contexte:

1) Contextul circumstanţial, factual, existenţial, referenţial, preocupat de identitatea interlocutorilor, de locul şi de timpul comunicării;

2) Contextul situaţional sau paradigmatic, ce are în vedere practici discursive comportând o anume finalitate şi rutină, specifice unei anumite culturi, ca de pildă: o liturghie, o discuţie de afaceri, o discuţie între parlamentari în şedinţă publică, un flirt, un interogatoriu sau o pledoarie la tribunal, o discuţie între medic şi pacient etc.;

3) Contextul interacţional, care implică înlănţuirea actelor de limbaj (a acuza, a ameninţa, a mulţumi, a obiecta, a propune, a retracta, a sugera) într-o secvenţă

---

[1] *Pragmatica* vine din cuvântul *pragma*, *acţiune*.

[2] D. Maingueneau „Enunţarea literară" în *Pragmatica pentru discursul literar* (trad. de Raluca Balaţchi), Institutul European, Iaşi, 2007.

[3] F. Armengaud, „Eléments pour une approche pragmatique de la pertinence", în *Philosophica*, Gand, nr. 29, 1982.

Scanned with OKEN Scanner

interdiscursivă care se desfăşoară conform unor constrângeri logice;

4) Contextul presupoziţional, reprezentat de tot ceea ce este presupus de către interlocutori şi este legat de credinţele, aşteptările şi intenţiile lor. Analiza sa presupune cunoştinţe de tip enciclopedic.

Pentru Stalnaker şi Francis Jacques, pragmatica este, în primul rând, studiul dependenţei propoziţiilor de context. Alţi cercetători au evidenţiat *identificarea contextului cu ansamblul reprezentărilor pe care interlocutorii îl au despre context*, reprezentări care pot fi sau nu împărtăşite de participanţii la comunicare[4] şi au relevat relaţia dialectică dintre text şi context, căci fiecare act de limbaj afectează contextul.

Pivotul relaţiei dintre enunţ şi context este *enunţarea* a cărei abordare poate fi lărgită sau limitată. În sens restrâns, strict lingvistic, este vorba despre „cercetarea procedeelor lingvistice (deictice, modalizatori, termeni evaluatori etc) prin care locutorul îşi imprimă marca în enunţ, se înscrie în mesaj (implicit sau explicit) şi se situează în raport cu el (problema distanţei enunţiative). Este o tentativă de reperare şi de descriere a unităţilor – de orice natură sau nivel –, a înscrierii lor în enunţ ca indici ai subiectului enunţării"[5].

În sens larg, lingvistica enunţării are drept scop descrierea „relaţiilor care se ţes între enunţ şi diferitele elemente ale cadrului enunţiativ, precum:

---

[4] Sous la direction de Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris, 2002, articolul *contexte* de Catherine Kerbrat-Orecchioni, p. 135.

[5] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 32.

Scanned with OKEN Scanner

– protagoniştii discursului (emiţător şi destinatar (i));
– situaţia de comunicare;
– circumstanţele spaţio-temporale;
– condiţiile generale ale producerii / receptării mesajului: natura canalului, contextul socio-istoric, constrângerile universului discursului etc."[6]

Din perspectiva analizei discursului (înţeles ca rezultat al unui act de comunicare determinat din punct de vedere socio-economic), au fost studiate diferite tipuri de fenomene enunţiative, îndeosebi deicticele personale şi spaţio-temporale (Guespin, 1976), discursul raportat, polifonia, ghilimelele (Authier, 1981), în aşa măsură încât au devenit unele dintre caracteristicile francofone ale analizei discursului. Mai precis, problematica legată de enunţare s-a organizat pe nouă nivele ce interacţionează constant:

- nivelul *local* al operaţiilor prin care se marchează discursul raportat, reformulările, modalităţile etc, care permit confruntarea diverselor poziţionări[7], sau caracterizarea genurilor[8] de discurs;

---

[6] Ibid., pp. 30 – 31.

[7] Poziţionarea desemnează situarea locutorului într-un spaţiu conflictual prin opţiunile pentru un anume vocabular, registru de limbă sau discurs. Se defineşte astfel o identitate enunţiativă (dar şi socială şi ideologică) puternică sau „de slabă consistenţă doctrinală", ce se reconfigurează neîncetat prin „interdiscurs".

[8] Genurile de discurs nu se referă aici la formele canonice perpetuate de tradiţia literară şi retorică. În semiotică, analiza discursului şi analiza textuală, noţiunea se aplică şi în afara domeniului literar, în funcţie de varii puncte de vedere (funcţional, enunţiativ, textual, comunicaţional). D. Maingueneau

Scanned with OKEN Scanner

- nivelul *global* unde se defineşte cadrul în interiorul căruia se dezvoltă discursul. La acest nivel, se gândeşte în termeni de „scenă”[9] de enunţare, de situaţie de comunicare, de gen de discurs...”.

Această a patra ediţie a *Lingvisticii pentru textul literar* a avut în vedere succesul de care s-a bucurat în învăţământul francez problematica enunţării. Primul capitol, consacrat situaţiei de enunţare, justifică această abordare din perspectiva crizei stilisticii în anii ’60 şi a „imperialismului semiologic”, propriu programului structuralist ce a determinat progrese doar în domeniul naratologiei, al poeticii şi al vocabularului. La începutul anilor ’80, „teoriile enunţării şi o abordare lingvistică a coeziunii şi coerenţei textuale” au permis lingvisticii să devină un „adevărat instrument de investigaţie” pentru textul literar. Deplasarea interesului spre procesul enunţării se explică şi prin faptul că trăim într-o

---

propune reperarea şi descrierea discursurilor *constituente*, „discursuri ce dau sens actelor colectivităţii” şi sunt temei pentru multe alte genuri de discurs; *Discursul literar. Paratopie şi scenă de enunţare*, (trad. de Nicoleta Moroşan), Institutul European, Iaşi, 2007, partea a 2-a, cap. al V-lea,.

[9] Metaforă teatrală (asemeni multor altora din domeniul pragmaticii) ce se referă la situaţia de enunţare; discursul „se pune în scenă”, instaurîndu-şi propriul spaţiu de enunţare. În cadrul scenei de enunţare, D. Maingueneau distinge trei scene: „scena înglobantă”, ce implică „un acelaşi statut pragmatic”, „scena generică” ce se referă la un anume gen de discurs şi „scenografia”, cadru şi modalitate de desfăşurare proprii unui anume discurs; *Discursul literar. Paratopie şi scenă de enunţare*, partea a 6-a, (trad. de Nicoleta Moroşan), Institutul European, Iaşi, 2007 şi *Dictionnaire d'analyse du discours*.

Scanned with OKEN Scanner

societate care privilegiază comunicarea, ceea ce impune stabilirea de punţi între domenii care altădată se ignorau.

Semioticienii, logicienii şi lingviştii au remarcat existenţa în limbă a unei clase de elemente a căror referinţă variază în funcţie de împrejurările în care sunt folosite, de situaţia de enunţare.

Bar-Hillel a ajuns la concluzia că nu ne putem lipsi în actul comunicării de aceste elemente şi a atras atenţia logicienilor asupra imparţialităţii investigării lor. Astăzi, aceste elemente sunt numite, cel mai adesea, elemente cu referinţă deictică sau *deictice*. Înţelegerea modului de funcţionare a deicticelor este înlesnită de distincţia dintre *enunţul - tip* (o abstracţie des folosită în gramatică, ca de pildă, „celebrul" exemplu de abecedar „Ana are mere") şi *enunţul - ocurenţă*, care presupune înscrierea enunţului-tip în numeroase enunţări diferite, ce antrenează variaţii ale sensului. Prezentarea modului specific de funcţionare al deicticelor de persoană relevă diferenţe semnificative între *eu* şi *tu*, identificabili prin raportarea la enunţare, şi *el*, identificabil prin raportarea la *cotext*. Opoziţia propusă de Benveniste (*eu – tu*, persoane *vs el*, non-persoană) este infirmată de funcţionarea diferită a deicticelor de persoană în textele literare unde „orice se poate constitui în enunţător: Timpul, Soarele, Destinul, un cuvânt..." Limba franceză posedă, spre deosebire de limba română, un pronume de o extremă plasticitate semantică, capabil, datorită etimologiei sale, să şteargă frontierele între persoane: *on* (< lat. *homo*). Ca şi limba română, franceza dispune de un dativ etic specific limbii vorbite şi enunţurilor ce relatează „evenimente spectaculoase sau neaşteptate", ce solicită „mărturia co-enunţătorului". Des folosit în fabulele lui La Fontaine, dativul etic se regăseşte adesea în poveştile româneşti: „şi când *mi ţi*-l înfăşcă Făt-Frumos pe zmeu...".

Scanned with OKEN Scanner

Apelativul „de politeţe" în cazul pronumelui *vous*, al cărui echivalent în română este *dumneavoastră*, *dumneata* este inexact, deoarece opţiunea între *tu* şi aceste forme este dictată de apartenenţa la o aceeaşi condiţie socială. Textele literare exploatează cu abilitate alternanţa *tu* / pronume „de politeţe" pentru a marca o schimbare de atitudine, de pildă de la un respect aparent la violenţă, în teatrul lui Racine.

Reperarea deicticelor spaţiale – a căror clasă eterogenă implică îndeosebi cele două grupe: cea a *demonstrativelor* şi cea a *adverbelor* – se face fie în funcţie de poziţia corpului enunţătorului, fie prin raportarea la un alt element din cotext. D. Maingueneau observă tendinţa povestirii clasice de a oferi o reţea cât mai transparentă de referinţe spaţiale, spre deosebire de monologul interior din romanul modern, unde referentul unui deictic poate rămâne opac şi poate trimite la „reprezentări ale conştiinţei". Atunci când Eul se multiplică (*Cette fois*, *La Dernière bande*, *Berceuse*, *Impromptu d'Ohio*) sau se dizolvă treptat în monologurile personajelor beckettiene, deicticele capătă o opacitate maximă ce poate fi accentuată şi de lipsa punctuaţiei: „Când te-ai adăpostit de ploaie tot iarna atunci tot ploaia de data asta la Muzeul Portretelor la adăpost de frig de ploaie de pe stradă pândit momentul când să te strecori şi prin săli înfrigurat şi şiroind până la prima bancă venit dală de marmură pe care să te prăbuşeşti sufla usca apoi la naiba departe când era"[10].

Interesul pentru istoria limbii, pentru intonaţie, pentru nuanţe, îi permit autorului să constate slăbirea opoziţiei *–ci* / *- là*, în favoarea adverbului *–là*, ce capătă valori mai abstracte, începând chiar cu secolul al XVIII-lea,

[10] „Cette fois in Catastrophe et autres dramaticules", Minuit, Paris, 1986, p. 10.

Scanned with OKEN Scanner

când se foloseşte pentru a marca excluderea celuilalt sau, dimpotrivă, admiraţia faţă de celălalt. Sunt sesizate fenomene deictice mai puţin evidente ca, de pildă, opoziţia dintre *aller* (a merge) şi *venir* (a veni), preferat în cazul în care „agentul procesului se îndreaptă spre locul unde se află enunţătorul".

În textul narativ, localizări aparent obiective pot ascunde un reperaj subiectiv, sau sugerează opţiuni estetice ce amintesc de pictura epocii. Dacă Eugène Green descifra în minunata sa carte consacrată barocului, modalităţile prin care pictura religioasă barocă sugera, printr-un detaliu al imaginii, o anumită frază din evanghelii[11], D. Maingueneau reuşeşte – prin analiza deicticelor – să demonstreze raportul existent între tipul de descriere practicat de Edmond şi Jules de Goncourt şi impresionismul pictural al epocii, dovadă a deschiderii către alte domenii artistice pe care o permite acest tip de lectură.

Deşi precizează, la începutul cărţii, că nu se implică în analiza textului dramatic[12], autorul nu rezistă tentaţiei de a remarca faptul că locul enunţării este „imediat perceptibil de către spectator cu ajutorul decorului". Aşa stau lucrurile în general, dar există şi remarcabile excepţii, ca de pildă *Iluzia comică* a lui Pierre Corneille, unde decorul este unul din elementele care permit crearea iluziei teatrale, ce urmăreşte tocmai neidentificarea corectă a locului enunţării.

---

[11] Autorul demonstra astfel esenţa paradoxului baroc şi anume funcţionarea pe două planuri simultan, prezenţa spiritului în materie; Eugène Green, *La parole baroque*, Desclée de Brouwer, 2001.

[12] Deoarece acesta ar necesita introducerea „aparatului foarte complex al pragmaticii conversaţionale" (Avant - Propos).

Scanned with OKEN Scanner

Acest lucru este şi mai evident în cazul faimosului „no man's land" din teatrul „absurdului".

Deicticele temporale se raportează la momentul enunţării, la prezentul lingvistic. În această clasă nu sunt incluse doar elementele cu funcţie de „complemente circumstanţiale", ci şi mărcile de „timp" înscrise în morfologia verbală a indicativului: „Doar paradigmele indicativului pot avea o valoare deictică". Deicticele temporale sunt dominante în tehnica monologului interior. În cazul naraţiunii literare, este necesară stabilirea relaţiei între locul şi momentul enunţării. Observaţia ne aminteşte de cronotopul bahtinian, dar şi de faptul că teatrul clasic a elaborat o adevărată „reţetă" de scriitură ce sugera debutul *in medias res* al unui text dramatic, obligat să precizeze locul şi timpul acţiunii:

„Abner: Da, spre a slăvi Eternul, în templu vin; / Precum cere solemn un antic rit, vin,/ A cânta cu voi acea faimoasă dată / Când legea, pe muntele Sinai, fu dată." (Racine, *Athalie*, I 1).

Preluată de roman, „reţeta" a dat naştere unor fraze de incipit celebre, ca, de pildă, în romanul lui Flaubert, *Salammbô*: „Era la Megara, sub zidurile Cartaginei, în grădinile Hamilcar"[13], ce corespunde acelei „discocieri complete între lumea povestită şi instanţa narativă", spre deosebire de naratorul „intradiegetic" din prima frază a romanului *Emma Bovary*, („Eram în sala de meditaţie când directorul intră urmat de un elev nou îmbrăcat orăşeneşte, şi de un băiat de serviciu care aducea un pupitru din cele

[13] Gustave Flaubert, *Salammbô*, (trad. de Demostene Botez şi Alexandru Hodoş), Editura Univers, Bucureşti, 1979, p. 375.

Scanned with OKEN Scanner

mari"[14]), ce se transformă doar după câteva pagini în narator heterodiegetic[15]. Această ştergere treptată a prezenţei subiective a naratorului este înlesnită şi de alternanţa perfectului simplu cu imperfectul.

Criterii lingvistice precise, datorate unei observaţii celebre, a nu mai puţin celebrului lingvist Emile Benveniste, ne ajută acum să înţelegem în ce mod funcţionează indicativul. În limba franceză contemporană, cu ajutorul indicativului funcţionează două sisteme enunţiative, în raport de complementaritate: naraţiunea (*histoire, récit*) şi discursul. Naraţiunea se construieşte pe baza unei triple relaţii temporale: aorist, imperfect, mai mult ca perfect.[16] Discursul implică ambreiere, fiind legat de situaţia de enunţare (eu - tu, aici, acum); registrul verbal este mai larg şi persoana a treia este o „absenţă de persoană". Toate timpurile pot fi folosite, cu excepţia perfectului simplu.[17]

---

[14] Gustave Flaubert, *Doamna Bovary*, (trad. de Demostene Botez şi Alexandru Hodoş), Editura Univers, Bucureşti, 1979, p. 73.

[15] „Intradiegetic înseamnă narator care există şi ca personaj al naraţiunii şi „heterodiegetic" ce marchează „istoria" altor persoane, conform terminologiei propuse de G. Genette în *Figuri III* şi preluate de D. Maingueneau.

[16] „Evenimentele sunt introduse în ordinea în care s-au produs pe măsură ce se conturează în orizontul istoriei. Aici nimeni nu vorbeşte, evenimentele par să se relateze pe ele însele. Timpul fundamental este aoristul, timp al evenimentului în afara persoanei naratorului", Émile Benveniste, *Probleme de lingvistică generală*, vol. 1, (trad. de Lucia Magdalena Dumitru), Bucureşti, Teora, 2000, p. 230.

[17] „...în discurs, însă, locutorul opune o non-persoană *el* unei persoane – *eu, tu* [...] toate timpurile sunt posibile, cu excepţia aoristului, alungat astăzi din planul enunţiativ şi

Scanned with OKEN Scanner

Aflăm că discursul – în forma sa orală sau scrisă – se găseşte în majoritatea enunţurilor, în timp ce naraţiunea, îndeosebi scrisă, nu este reprezentată la fel de bine. Nu aşa stau lucrurile în literatură, îndeosebi în roman, unde naraţiunea predomină. Înţelegem astfel caracterul novator al romanului lui Camus, *Străinul*, din această perspectivă lingvistică: avem un narator „homodiegetic", implicat într-o situaţie de enunţare ce se doreşte cât mai precisă, dar, în care, paradoxal, din cauza alienării, dialogul (specific discursului) eşuează. Prin urmare, avem un incipit, la fel de celebru, dar total diferit în ceea ce priveşte modul de structurare în plan lingvistic: „Astăzi a murit mama. Sau poate ieri, nu ştiu. Am primit o telegramă de la azil."[18]

La fel de interesant este şi modul în care autorul foloseşte cele două forme de viitor: „Voi lua autobuzul la ora două şi voi sosi în cursul după-amiezii. Astfel voi putea sta de priveghi şi mă voi întoarce mâine seara."[19]

În acest caz, se vede îndepărtarea de situaţia enunţiativă iniţială şi „necesitatea de a trece peste un obstacol, de a umple golul dintre situaţia prezentă şi realizarea sa", valori semantice atribuite de lingvistică acestui viitor simplu. Viitorul perifrastic presupune contiguitate, continuitate, certitudine: „VP presupune

---

reprezentând forma specifică istoriei. Trebuie amintite, în primul rând cele trei timpuri fundamentale ale discursului: prezentul, viitorul şi perfectul, toate trei excluse din naraţiunea istorică (cu excepţia mai mult ca perfectului). Imperfectul este comun ambelor planuri", Émile Benveniste, *Probleme de lingvistică generală*, vol. 1, (trad. de Lucia Magdalena Dumitru), Bucureşti, Teora, 2000, p. 231.

[18] Albert Camus, *Străinul*, (trad. de Georgeta Horodincă), Bucureşti, Editura Albatros, 1992, p. 5.

[19] Idem.

Scanned with OKEN Scanner

contiguitatea, iar VS *ruptura* cu situaţia de enunţare. Recurgând la VP, enunţătorul îşi prezintă enunţul drept sigur, validat, în timp ce cu un VS l-ar plasa în afara validării."[20] În text, această formă apare odată cu portarul azilului, cel cu care dialogul pare posibil şi care, ulterior, la proces, apare ca un martor mai puţin înverşunat. La fel de semnificativă este opţiunea lui Camus pentru perfectul compus, care prezintă acţiunile ca disjuncte, spre deosebire de perfectul simplu, care înscrie evenimentele punctuale într-un ritual narativ ce implică înlănţuirea lor logică. Optând pentru perfectul compus, Camus nu mai integrează faptele personajului unui şir de cauze şi efecte; ideea de absurd este susţinută astfel şi prin această opţiune gramaticală cu certe valenţe stilistice.

Desigur, cele două planuri enunţiative pot alterna într-un acelaşi text cu efecte stilistice diverse: evenimentul povestit devine contemporan cu momentul lecturii, se obţine un „efect de natural", autorul şi personajul par a împărtăşi acelaşi punct de vedere; se combină un tip de enunţare literară cu alta populară. În afara naraţiunii, există şi alte tipuri de enunţuri care nu conţin mărci legate de enunţare: proverbele, articolele de dicţionar, legile fizicii etc. În ceea ce priveşte enunţarea, legătura sa cu subiectivitatea locutorului se concretizează şi în particularităţi sintactice şi semantice: vocativ, interogativ, enunţuri neterminate, substantive care califică etc. Naratorul îşi poate manifesta punctul de vedere şi prin substantive ce califică şi prin prezentul istoric (sau de naraţiune), ale căror posibile valori stilistice sunt comentate nuanţat, îndeosebi efectul de transfocare, exploatat de pildă de Milan Kundera: „Îmi

---

[20] D. Mainguenau, *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1991, p. 78.

Scanned with OKEN Scanner

pierdusem virginitatea, îmi găsisem cel mai bun prieten. Eram atât de fericit, că mă îmbătam, [după această reluare a unor acţiuni deja prezentate – şi a căror înşiruire este destinată a sugera o aparenţă de ordine în viaţa lui Jacques, intervine perfectul compus pentru a sublinia momentul de ruptură] tata mi-a dat o mamă de bătaie, [se revine în planul doi al naraţiunii; imperfectul cu valoare iterativă, destinat să sugereze un anume context de instabilitate politică, adaugă un element progresiei narative] un regiment trecea pe la capul străzii, aşa că [nouă ruptură anunţată de locuţiunea adverbială ce sugerează intervenţia destinului; apare prezentul nedeictic cu efect de transfocare], mă înrolez, iată-mă în inima bătăliei, primesc un glonte în genunchi, sunt pus într-o căruţă, căruţa se opreşte în faţa unei cocioabe, iar o femeie se iveşte pe prag...» (*Jacques şi stăpânul său, omagiu lui Denis Diderot în trei acte*, I 6).

Cotexte variate concură la precizarea valorilor diverse ale imperfectului. Considerat a fi caracteristic, alături de mai mult ca perfect, planului doi al naraţiunii, imperfectul oferă indicaţii cu caracter descriptiv asupra cadrului sau asupra identităţii personajelor; întrebuinţat singur, marchează prezenţa unor procese „deschise", are valori iterative. Imperfectul nu face să progreseze intriga decât în cazul descrierii unor activităţi şi poate constitui adevărate pauze decorative în literatura barocă şi în roman.

Se ştie că Proust aprecia felul novator în care Flaubert folosea imperfectul[21]. Roman al victoriei pe care

[21] Cu atît mai mult, cu cît el însuşi era preocupat de valorile stilistice ale imperfectului: „Mărturisesc că o anumită folosire a imperfectului de la indicativ – a acestui timp crud care ne prezintă viaţa ca pe ceva efemer şi pasiv care, chiar în momentul în care ne prezintă acţiunile, le învăluie în iluzie, le anihilează în trecut, fără să ne lase, ca perfectul, consolarea

Scanned with OKEN Scanner

timpul o repurtează asupra unei întregi generaţii care nu-şi împlineşte idealurile adolescenţei, *Educaţia sentimentală* începe cu descrierea călătoriei lui Frédéric Moreau pe un vapor pe Sena, de la Paris în provincie, la Nogent-sur-Seine. Simbol al unei temporalităţi percepute în aspectele sale negative, călătoria aceasta implică „o viziune sinoptică a vieţii ca o unitate ce a avut loc *ante rem*": „Frédéric se gândea la odaia pe care ar ocupa-o acolo, la planul unei drame, la subiecte de tablouri, la pasiuni viitoare. I se părea că fericirea meritată de desăvârşirea sufletului său întârzia să vină. Îşi recita versuri melancolice: mergea pe punte cu paşi repezi, înainta până la capăt pe partea clopotului şi, într-un cerc de pasageri şi de marinari, văzu un domn [Arnoulx] care îi spunea vorbe dulci unei ţărănci."[22]

Apare, în prim plan, perfectul simplu cu ritmul său alert, cu capacitatea sa de a condensa şi de a evidenţia momentele acţiunii. Dar această impresie de ritm alert şi de condensare depinde de felul în care funcţionează imperfectul în planul al doilea. Harald Weinrich observă că dacă fraza franceză a secolului al XVIII-lea preferă perfectul simplu, ce sugerează impresia de naraţiune succintă, rapidă, condensată (de pildă Voltaire cu ale sale *Contes philosophiques*), proza narativă a secolului al XIX-lea cultivă imperfectul. În *Educaţia sentimentală*, acţiunea de prim plan, relatată la perfectul simplu, este dominată de descrierea de ansamblu: „Flaubert, cu o conştiinţă vie de savant şi de artist, lasă acţiunea principală să se stingă în

---

activităţii – a rămas pentru mine o sursă inepuizabilă de tristeţi misterioase"; „Journées de lectures" în *Pastiches et mélanges*, citat în H. Weinrich *Le temps, Le récit et le commentaire*, Seuil, Paris, 1973, p. 121.

[22] Gustave Flaubert, *Educaţia sentimentală*, (trad. de Lucia Demetrius), Univers, Bucureşti, 1976, p. 16.

Scanned with OKEN Scanner

propria banalitate. Raportul se inversează între planul secund, a cărui importanţă creşte neâncetat, şi prim-planul care se estompează în faţa lui."[23]

Ultimele pagini ale romanului constituie „o surprindere sinoptică *post rem*". Georg Lukàcs vede în modul în care se scurge timpul, în acest roman, un principiu unificator pentru fragmentele eterogene ale realităţii.[24] Această eterogenitate este relevată atât gramatical (prin perfectul simplu), cât şi vizual, prin punerea în pagină a sumarului ce condensează mai mulţi ani din existenţa inconsistentă a lui Frédéric:

„Călători.

Cunoscu melancolia vapoarelor, trezirea îngheţată sub cort, ameţeala peisajelor şi a ruinelor, amărăciunea simpatiilor întrerupte.

Se întoarse.

Frecventă lumea bună, avu şi alte iubiri. Dar amintirea neâncetată a celei dintâi i le făcea serbede, şi apoi violenţa dorinţei, floarea însăşi a senzaţiei se pierduse, chiar şi ambiţiile minţii lui scăzuseră."[25]

Această eterogenitate voită a construcţiei ne invită la o altă interpretare a descrierii celebrei şepci a lui „Charbovari". Nu e vorba despre „un excès du texte sur le réel", ci de un obiect simbol al unei estetici a eterogenităţii, pe care o regăsim şi în modul în care sunt definite personajele din perspectivă socio-culturală, în dezacord cu

---

[23] H. Weinrich, *op. cit.*, p. 120.

[24] G. Lukàcs, *La théorie du roman*, *Médiations*, Gonthier, 1968, pp. 122 - 124.

[25] Gustave Flaubert, *Educaţia sentimentală*, Bucureşti, Univers, 1976, p. 423.

Scanned with OKEN Scanner

aspiraţia proprie scriiturii flaubertiene „obsedată de utopia unui univers omogen”[26].

Capitolul consacrat polifoniei se preocupă de raporturile multiple dintre autor, personaje, voci anonime care apar în textul literar şi reprezintă puncte de vedere diferite. Principala sursă a acestei problematici a fost, iniţial, celebra carte a lui M. Bahtin despre Dostoievski (1929). Cercetătorul rus şi colaboratorul său V. N. Voloşinov foloseau termenul de dialogism pentru a defini relaţiile dintre un anume enunţ şi enunţuri anterioare sau posterioare, fapt determinat de structura lor semantică şi stilistică. Orientarea dialogică este „ţinta firească a oricărui discurs [...]. Dar [...] solitarul Adam putea cu adevărat să evite această reorientare reciprocă în raport cu discursul celuilalt...”[27]. Din perspectiva pesimistă a lui La Bruyère: „Totul a fost spus şi am întârziat cu mai bine de şapte mii de ani, de când există oameni care gândesc.” (*Caracterele*).

Relaţiile logice şi semantice care se manifestă în discurs nu exprimă doar individualitatea unui autor, ci şi o anume concepţie despre lume, proprie limbii în care se exprimă.[28] Scriitorii bilingvi sunt deosebit de sensibili la această identitate semantică a limbii. Milan Kundera, de

---

[26] D. Maingueneau, *Lingvistca pentru textul literar*, Institutul European, Iaşi, 2008.

[27] M. Bahtin *in* T. Todorov, M. Bakhtine, *Le principe dialogique*, Seuil, 1981, p. 98.

[28] „În mod clar, pentru conştiinţa care creează opera literară, nici sistemul fonetic al limbii materne, nici particularităţile sale morfologice şi nici lexicul său abstract nu apar în câmpul elucidat de limba străină, ci tocmai ceea ce face ca limba să fie o concepţie concretă despre lume şi absolut netraductibilă; mai precis, stilul limbii înţelese ca o totalitate.” (*Ibid.*, p. 97).

Scanned with OKEN Scanner

pildă, analizează semnificaţia profundă a cuvântului *compasiune* şi observă că, în limbile romanice înseamnă *simpatie* pentru cel care suferă, în timp ce în cehă, poloneză, germană, suedeză înseamnă capacitatea empatică, puterea de a trăi alături de celălalt nefericirea sa. În primul caz, „A iubi pe cineva din compasiune înseamnă a nu-l iubi cu adevărat."[29] În cel de-al doilea, „Acea compasiune (...) determină (...) capacitatea maximă a imaginaţiei afective, arta telepatiei emoţionale. În ierarhia sentimentelor, acesta este sentimentul suprem."[30] Pentru a sublinia această încărcătură semantică proprie fiecărei limbi îşi intitulează un capitol – consacrat analizei dezacordului lingvistic ce se află la baza separării unui cuplu, *Cuvintele neînţelese*. Sabina vine din Boemia; pentru ea cimitirul este un spaţiu calm şi romantic. Franz este elveţian şi poartă cu el o altă imagine a cimitirului: „Cimitirele Boemiei se aseamănă cu nişte grădini. Mormintele sunt acoperite cu gazon şi flori de toate culorile. Monumente modeste se pierd în verdele frunzişului din preajma lor. Seara, cimitirul e plin de lumânările aprinse, lăsând impresia că morţii organizează un bal pentru copii. [...] Pentru Franz, cimitirul nu-i decât un depozit hidos, de pietriş şi oseminte omeneşti."[31]

Dialogismul este pentru Bahtin în primul rând intertextualitate, orice enunţ scris fiind o reacţie la enunţuri anterioare şi, în acelaşi timp, o posibilă sursă de alte enunţuri. Bahtin distingea două modalităţi stilistice de redare a unui discurs străin: stilul linear şi stilul pictural.

---

[29] Milan Kundera, *Insuportabila uşurătate a fiinţei*, (trad. de Jean Grosu), Humanitas, Bucureşti, 2007, p. 24.

[30] Idem.

[31] Milan Kundera, *Insuportabila uşurătate a fiinţei*, (trad. de Jean Grosu), Humanitas, Bucureşti, 2007, p. 112.

Scanned with OKEN Scanner

„Limba poate tinde să dea discursului celuilalt limite nete şi stabile. [...] Utilizând termenul de care Wölflin s-a servit în istoria artei, am putea numi această primă direcţie *stil linear* de transmitere a discursului celuilalt." Stilul pictural, dimpotrivă, „se străduieşte să dizolve caracterul compact şi închis al discursului celuilalt şi să-l resoarbă, să şteargă frontierele."[32]

Bahtin sugera deci că discursul celuilalt poate fi delimitat clar în textul subiectului vorbitor, aşa cum pictura clasică precizează clar contururile, dând prioritate desenului. Dimpotrivă, în baroc, culoarea are prioritate şi conturul se estompează; prin analogie, stilul pictural presupune absorbţia discursului străin în discursul subiectului vorbitor.

Fără a dezvolta o teorie a polifoniei, O. Ducrot a reflectat asupra modului în care subiectul vorbitor îşi asumă sau nu enunţarea şi a introdus distincţia dintre locutor (cel care este responsabil de enunţ) şi enunţători, fiinţe abstracte („êtres discursifs") ce reprezintă diverse puncte de vedere, pe care locutorul le poate prezenta. Textele literare exploatează deseori, cu virtuozitate, acest decalaj. Faptul că scriitorii folosesc adesea pseudonime înseamnă că-şi construiesc o identitate ce nu funcţionează decât în cadrul instituţiei literare. Henri Beyle este un caz exemplar; cunoscut şi sub numele de Louis Alexandre Bombet, Lisio Visconti, Cornichon, şef de batalion Coste, Henri Brulard, el a rămas în istoria literaturii ca Stendhal. Dedublarea este o constantă la Stendhal care – ştiind că emoţia şi dorinţa implică confuzie – crede în nevoia detaşării reflexive şi o foloseşte constant, atât în cazul prezentării personajelor, cât şi pentru a caracteriza o întreagă colectivitate. Prima replică

---

[32] M. Bahtin *in* T. Todorov, cartea cit., 1981, p. 108.

Scanned with OKEN Scanner

(discurs direct) cu care M. de Rênal se manifestă în *Roşu şi Negru* are la sfârşit următoarea secvenţă scrisă în italice „nu aduce venit". Insistenţa autorului are drept scop să inducă cititorului ideea că personajul despre care am aflat că, din 1815, roşeşte la gândul că poate fi luat drept un simplu industriaş – posesor al unei fabrici de cuie – şi preferă să-şi afişeze descendenţa nobiliară spaniolă, are în realitate o mentalitate cât se poate de burgheză, împărtăşită de întreaga comunitate. Un dezacord evident funcţionează între frumuseţea cadrului natural din Franche – Comté şi modul mercantil în care îl apreciază locutorii: „Iată cuvântul-cheie care hotăreşte totul în Verrières: *să aducă venit*. El singur reprezintă modul obişnuit de a gândi a peste trei sferturi dintre localnici."[33] Stendhal foloseşte italicele şi pentru a-şi modaliza propriile opţiuni, de pildă în *Despre dragoste* pentru a demonstra că, în virtutea unor vechi practici sociale, femeile preferă emoţiile, raţiunii: „..fiindcă, potrivit moravurilor noastre prosteşti, ele n-au nici o sarcină de seamă în familie, *raţiunea nu le e niciodată utilă*, şi nu li se dovedeşte niciodată bună la ceva"[34] Puse în situaţia de a conduce o afacere, femeile se descurcă excelent, mai bine decât bărbaţii, pentru că „fac dragoste fără să-şi dea seama".

În spiritul observaţiilor lui Bahtin, polifonia literară are în vedere raporturile multiple dintre narator, personaje, voci anonime (*se zice*) sau diferite niveluri stilistice. Dintre numeroasele exemple consacrate polifoniei ne vom referi doar la două: polifonia specifică dialogului teatral şi ironia.

Se ştie că, în cazul unui text ştiinţific, enunţarea nu este importantă, deoarece cadrul spaţio-temporal (crono-

[33] Stendhal, *Roşu şi Negru* (trad. de Gellu Naum), Editura Eminescu, Bucureşti, 1970, p. 13.

[34] Stendhal, *Despre dragoste* (trad. de Gellu Naum), Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968, p. 34.

Scanned with OKEN Scanner

topul bahtinian) nu are niciun impact asupra sensului. În cazul discursului teatral, circumstanţele enunţării sunt esenţiale pentru determinarea sensului şi semnificaţiei unui spectacol. Redactată în primăvara anului 1935, *Războiul cu Troia nu se face* – cea mai celebră piesă a lui Jean Giraudoux – era direct legată de zvonurile, din ce în ce mai alarmante, care agitau scena politică şi avea drept scop responsabilizarea conştiinţelor contemporane, faţă de o istorie încă nescrisă, dar ameninţată de o anume fatalitate ideologică. Reluarea piesei în decembrie 1937 şi turneul trupei Jouvet în numeroase oraşe europene, reprezentarea piesei la Praga, Belgrad şi Zürich sunt confirmarea succesului acestei rescrieri parodice a unui episod din *Iliada*, cu un rafinat mecanism intertextual ce aminteşte şi de sonetele lui Ronsard, dar şi de piesa lui Shakespeare *Troilus şi Cresida*. Ceea ce a asigurat în timp succesul piesei a fost, desigur, umanismul ei (evidenţiat, de pildă, de montarea atemporală realizată de Jean Mercure, în ianuarie 1971 la Théâtre de la Ville şi percepută de unii critici ca un apel pentru dezarmarea nucleară), dar şi capacitatea sa de resemantizare în condiţiile foarte precise ale unei ameninţări cât se poate de reale (ca de pildă montarea realizată de M. Guerewitz la teatrul municipal din Haifa în octombrie 1984). O piesă trezeşte cu atât mai mult interesul, cu cât, se ştie, este percepută ca fiind „actuală", legată de problemele ce agită conştiinţele într-un anume moment istoric. Revitalizarea unui text dramatic într-un spectacol depinde de dialogul regizor / actori – spectatori ce se suprapune peste mesajul adresat de dramaturg spectatorilor, prin intermediul personajelor. Pentru a răspunde corect la întrebarea „cine vorbeşte într-un spectacol teatral?" – atunci

Scanned with OKEN Scanner

când nu ne mulţumeşte soluţia dublei sau triplei enunţări[35] şi receptări, trebuie să avem în vedere o adevărată polifonie de tip bahtinian. Într-un spectacol de calitate, această polifonie este potenţată de gradul înalt de semioticitate al fiecărui obiect, gest, element de decor, fond muzical sau variaţie de ecleraj. Această polifonie, esenţială în teatru, justifică o mai atentă tratare a monologului ce dezvăluie, cel mai adesea, identitatea multiplă sau cu potenţe de multiplicitate, proprie unui personaj. Un exemplu binecunoscut: pe drumul de întoarcere spre palatul stăpânului său, Sosie (din *Amphitryon*-ul molieresc) îşi imaginează cum îşi va juca rolul de mesager în faţa reginei. El este, rând pe rând, mesager în calitate de brav luptător, regină şi *alter ego* admirativ. Don Rodrigue este, în primul său monolog din *Cidul*, o fiinţă scindată: fiul, apărător al valorilor clanului aristocratic trebuie să înăbuşe ezitările tânărului îndrăgostit etc. Pentru a reda aceste forme subtile ale polifoniei teatrale, actorul este mult mai mult decât un simplu locutor. De pildă, un rol important îi revine modului în care intonează şi expresiei chipului în momentul în care vrea să dea o turnură ironică unei replici. Din punctul de vedere al pragmaticii,

---

[35] „Cuvântul teatral este întotdeauna dialogic: enunţul teatral nu este atribuibil unui *subiect unic*; este absolut imposibil să existe în teatru un cuvânt care să aibă un singur enunţător; se poate întâmpla să aibă eventual doar un destinatar (un singur receptor), spectatorul. Rezultă deci că teatrul transmite întotdeauna un cuvânt. Cuvânt periculos, ce-şi transmite întotdeauna contradicţia inerentă sau, cel puţin, întrebarea pe care o poartă în el: niciodată sigur de logica sa interioară, însă întotdeauna proiectându-se în celălalt, de la care primeşte un mesaj pe care îl trimite, la rândul lui, mai departe." (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, pp. 9-10).

Scanned with OKEN Scanner

ironia implică o anume postură enunţiativă faţă de un context precis, trimite la un anume comportament ambiguu, la o anume stare de spirit. Este interesant de amintit că, în teatrul comic al lui Aristofan, *eirôn*-ul era mincinosul, construit în opoziţie cu lăudărosul. În fabulele greceşti, *eirôn*-ul nu e doar mincinos, el este şi viclean, altfel spus, e o variantă de *trikster* care, deşi slab în aparenţă, câştigă întotdeauna prin inteligenţă. Retorica a definit ironia ca pe o inversiune semantică: se spune contrariul a ceea ce se lasă a înţelege, presupune un dezacord între cuvinte şi împrejurările în care sunt spuse. În *Cuvântul de spirit şi raporturile sale cu inconştientul* (1905), Freud relatează o anecdotă, acum celebră. Un ironist priveşte portretele a doi fraţi şi pentru a sugera necinstea lor, remarcă: „Nu-l văd pe Mesia.", aluzie la cei doi tâlhari crucificaţi împreună cu Iisus. În teza sa despre conceptul de ironie, Sören Kirkegaard considera că la baza atitudinii ironice se află ideea de libertate, capacitatea vorbitorului de a se distanţa de convenţiile sociale şi de normele obişnuite ale conversaţiei. În binecunoscuta sa carte, *Teoria râsului* (1899), Henri Bergson prezenta ironia ca fiind judecata critică a unui spirit ideal în faţa unei lumi care-l decepţionează. Vladimir Jankélévitch subliniază şi el atitudinea critică a ironistului: „Ironia este neliniştea şi viaţa fără linişte sufletească. Ea ne prezintă oglinda concavă în faţa căreia ne înroşim când ne vedem deformaţi, schimonosiţi, ea ne învaţă să nu devenim propriul nostru obiect de adoraţie şi face ca imaginaţia să-şi păstreze toate drepturile asupra progeniturilor sale obraznice."[36]

---

[36] Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 182.

Scanned with OKEN Scanner

Scopul ironiei, spune Jankélévitch, la sfârşitul cărţii sale este să restaureze „un spirit inocent şi o inimă inspirată". Subretele lui Molière exemplifică din plin aceste observaţii. Întors acasă după o scurtă călătorie, Orgon vrea să ştie dacă s-a întâmplat ceva în lipsa sa. Dorine începe să-i relateze problemele de sănătate pe care le-a avut Elmire, soţia lui Orgon. Întreruptă mereu de intervenţiile lui Orgon, care nu pare a fi interesat decât de protejatul său (Dar el, Tartuffe?), Dorine schiţează două situaţii contrastante (starea de boală a stăpânei *vs* bulimia şi trândăvia lui Tartuffe) şi sfârşeşte prin a declara: „Azi, bine sunt amândoi deplin;/ Şi-alerg să dau de ştire şi doamnei, chiar îndată,/ Ce mult vă bucurăţi că-i bine şi-ntremată."[37]

Postmoderniştii au conceput ironia nu doar ca un atribut al textului, ci şi ca pe unul al lecturii unui text, capabil să exprime şi altceva decât intenţia conştientă a autorului. Linguşitorul ziarist care a fost Donneau de Visé motiva astfel, în al său *Mercure galant*, invadarea Olandei de trupele lui Ludovic al XIV-lea: „Se spune că în această ţară nu erau decât canale şi câmpii, că aici nu s-au pictat decât munţi şi că toate casele erau spălate şi înăuntru şi în afară..." Mai mult decât atât: „marinarii nu-şi bat femeile deoarece sunt imediat condamnaţi la amendă."[38]

Cititorul de azi al unui asemenea text nu poate adopta decât o atitudine ironică.

Catherine Kerbrat-Orecchioni a reafirmat caracterul constitutiv ambiguu al ironiei şi rolul contextului în detectarea unor contradicţii între enunţ şi ceea ce se ştie despre referent şi a unor contradicţii între enunţ şi sistemele

---

[37] Molière, Tartuffe, I, 4, (trad. de Alexandru Kiriţescu), Editura Pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969, p. 27.

[38] Citat în André Rossel, *Le Faux Grand-Siècle* (1604 – 1715), À l'enseigne de l'Arbre Verdoyant, s. a., p. 182.

Scanned with OKEN Scanner

de evaluare proprii locutorului. Intonaţia în exprimarea orală, procedee tipografice (ghilimele, italice, puncte de suspensie, semnul exclamării) în scris, o formulare exagerată, adverbe şi expresii (de tipul *fireşte*, *desigur*, *după cum se ştie*) sunt indici facultativi ai prezenţei ironiei. Sensul implicit este evident, adevăratul sens.

Dan Sperber şi Deidre Wilson analizând modalizarea autonimică (decalajul enunţiativ ce se produce atunci când enunţarea presupune şi un comentariu asupra enunţului) au ajuns la concluzia că ironia funcţionează asemeni unui ecou (*Echoïc mention*), mai mult sau mai puţin îndepărtat, al unor gânduri sau vorbe reale, sau imaginare, atribuite unor indivizi. În momentul enunţării ironice, locutorul se disociază de acele gânduri sau vorbe. Chiar dacă teoriile lui Sperber şi Wilson au fost contestate, ele au avut meritul semnalării prezenţei celuilalt în discursul eului. Şi alţi cercetători au analizat ironia ca pe un fenomen privilegiat de polifonie enunţiativă. Dominique Maingueneau observă că acest fenomen este posibil datorită specificităţii limbilor naturale ce amestecă continuu discursul şi metadiscursul.

Categorii privilegiate de manifestare a subiectivităţii, adjectivele, adverbele, anumite întrebuinţări stilistice ale substantivului au ocazionat apariţia distincţiei pertinente dintre clasificare şi non-clasificare. C. Kerbrat-Orecchioni observa că deşi orice unitate lexicală implică un anume grad de subiectivitate (deoarece în inconştientul lingvistic al comunităţii sunt acumulate tot felul de judecăţi subiective şi orice producţie discursivă presupune un anume decupaj, evident subiectiv, al realităţii) există totuşi două maniere de a formula un discurs: la modul obiectiv şi la modul subiectiv (în care enunţătorul se manifestă explicit sau implicit). Formulările subiective sunt „lipsite de orice

Scanned with OKEN Scanner

valoare informativă dacă nu sunt inserate într-un context argumentativ. Axa opoziţiei *obiectiv vs subiectiv* nu este dihotomică, ci graduală, unităţile lexicale fiind încărcate cu o doză mai mare sau mai mică de obiectivitate. C. Kerbrat-Orecchioni exemplifică astfel[39]:

OBIECTIV **SUBIECTIV**

Celibatar galben mic bun

În cazul adjectivelor – asupra cărora insistă analiza propusă de Dominique Maingueneau – se face distincţia între adjective clasificatoare şi neclasificatoare. Adjectivele clasificatoare prezintă o proprietate obiectivă independentă de enunţare; de aceea, aprecieri de tipul *adevărat* sau *fals* pot funcţiona. Acesta este cazul adjectivelor ce precizează forma, culoarea şi a adjectivelor „relaţionale" care stabilesc o relaţie între două noţiuni sau doi referenţi: curenţi oceanici, climă tropicală, energie solară, teatrul renascentist, casa părintească etc. Atunci când adjectivele „relaţionale" capătă o valoare apreciativă, ele trec în categoria adjectivelor neclasificatoare: „Atitudinea părintească a profesorului...", „Strălucirea solară a divei..." Adjectivele neclasificatoare denotă o proprietate definită subiectiv de un anume enunţător şi exclud orice judecată de tipul *adevărat* sau *fals*. În această categorie se înscriu: adjectivele evaluative ce nu implică o judecată de valoare (adjectivele de măsură, aflate în proximitatea adjectivelor clasificatoare), adjectivele evaluative ce implică o judecată de valoare:

[39] C. Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 72.

Scanned with OKEN Scanner

estetică (*frumos*, *strălucitor*), morală (*cinstit*, *viclean*), intelectuală (*subtil*, *inteligent*) şi adjectivele afective ce traduc o reacţie emoţională (*enervant*, *trist*, *vesel*, *plicticos*). În limba franceză, plasarea adjectivului după substantiv tinde să atenueze încărcătura sa subiectivă, tot aşa cum, dimpotrivă, situarea sa în faţa substantivului îl încarcă de subiectivitate. Histrionicul personaj baudelairian Samuel Cramer „produsul contradictoriu al unui german palid şi al unei chiliene brunete" îl condamnă astfel pe Walter Scott: „O, ce scriitor plictisitor! Un şoarece de bibliotecă prăfuit, care dezgroapă cronicile! Un amalgam de descrieri anoste..., un amestec de vechituri şi de tehnici perimate..." (Ch. Baudelaire, *La Fanfarlo*).

Antepunerea îmbogăţeşte adjectivele cu conotaţii afective şi axiologice, ele sunt prezentate drept proprietăţi esenţiale, definitorii ale romancierului englez. Contextul exclamativ accentuează această perspectivă subiectivă. Dominique Maingueneau propune – justificat şi argumentat – folosirea termenului de „întrebuinţare" clasificatoare şi neclasificatoare şi extinde analiza la substantiv şi adverb. Un rezultat interesant al acestui cumul de observaţii este impactul de necontestat al impresionismului asupra romancierilor de la sfârşitul secolului al XIX-lea. Am putea adăuga că, încă din 1847, Baudelaire era în aşteptarea unui alt tip de percepere a realităţii: „Piciorul (dansatoarei Fanfarlo) făcea deja, pentru Samuel, obiectul unei dorinţe eterne. Lung, fin, puternic, gros şi totodată nervos, era o atât o ilustrare a ceea ce este frumos, cât şi a puterii de atracţie libertină specifică lucrurilor drăguţe. Secţionat perpendicular în partea cea mai groasă, acest picior ar fi format un fel de triunghi, al cărui vârf s-ar fi situat la tibie, conturul rotunjit de la pulpă furnizând baza convexă. Piciorul de bărbat este prea dur, picioarele femeilor creionate de

Scanned with OKEN Scanner

Dévéria sunt prea moi, pentru a putea crea o imagine potrivită."

Degas va fi fost răspunsul la căutările lui Baudelaire, la dorinţa sa de a se elibera de clişee.

Cum majoritatea aspectelor de limbă studiate capătă un sens deplin în ansamblul strategiilor ce asigură coerenţa textuală, ultimul capitol al cărţii este consacrat tocmai acestui aspect. În lingvistica textuală[40], coeziunea studiază (ascendent) ansamblul mijloacelor lingvistice ce asigură legăturile intra- şi inter-fraze într-un text şi anume unităţile care se interpretează datorită altor constituanţi, plasaţi anterior sau prezenţi în „memoria discursivă" (anafora) şi cei care apar ulterior în cotext (catafora); repetiţia constituanţilor (cazul numelor proprii), ştergerea unor constituanţi prin elipsă, ceea ce implică evidenţierea unor presupoziţii, modul în care progresează informaţiile în text de la elementul cunoscut (temă) la un aport de informaţie (remă); felul în care sunt folosite timpurile verbale; natura conectorilor dintre fraze (de opoziţie, de cauză, de consecinţă, de adiţiune, de înlănţuire temporală); organizarea textului într-o succesiune de fragmente complementare ce fac perceptibilă configuraţia spaţială a textului (deschiderea sa: *primul, unul, în primul rând, mai întâi*; releul: *celălalt, în al doilea rând, apoi*; închiderea: *în*

[40] Apărută la sfârşitul anilor 60, lingvistica textuală este o „translingvistică" preocupată de coeziunea şi coerenţa textelor: „această lingvistică nu este doar microstructurală *ascendentă* (de la cele mai mici unităţi către cele mai mari), ci, şi o teorie *descendentă*, ea formulează ipoteze pe macro-structuri textuale (super-structuri, secvenţe şi genuri de discurs)." (P. Charaudeau, D. Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 345).

Scanned with OKEN Scanner

fine, în sfârşit, etc); propoziţiile implicite ce se deduc din alte propoziţii prezentate ca adevărate şi care presupun prezenţa activă a coenunţătorului.

Dacă coeziunea este un aspect direct legat de gramatică, coerenţa este construită de coenunţător, în funcţie de competenţa sa, de cunoştinţele sale în domeniul tipologiilor discursive. Factorii de coeziune sunt doar indici pentru coerenţa argumentată de o lectură avizată, receptivă la ceea ce analiza discursului numeşte „scena enunţării".

Mihaela MÎRŢU

Scanned with OKEN Scanner

CUVÂNT ÎNAINTE

În momentul apariţiei primei ediţii a acestei cărţi, în 1986, relaţiile dintre lingvistică şi literatură erau total diferite de cele existente astăzi. Se deplângea, pe atunci, distanţa instaurată între cele două discipline. Lingviştii se retrăseseră în domeniul lor şi nu manifestau un interes prea mare pentru a-şi populariza lucrările; cât despre „literaţi", ei erau convinşi că textele pe care le studiau erau ireductibile la grilele construite de celelalte discipline, printre care şi lingvistica. Lucrarea *Elemente de lingvistică pentru textul literar*, fondată pe teoriile enunţării lingvistice, îşi propunea să restabilească legăturile între cele două universuri. Scopul acestui manual era modest; este adevărat că nu propunea o teorie generală a literaturii întemeiată pe lingvistică, un tratat complet al figurilor de „stil", o serie de modele de explicare a textului. După cum reieşea şi din titlu, manualul dorea doar să le furnizeze studenţilor care studiau literatura un anumit număr de noţiuni de lingvistică utile pentru studiul textelor, având ca fir conductor problematica enunţării, cu simplificările şi restricţiile impuse de necesităţile pedagogice.

De aceea am renunţat să mai ţinem cont de subiectele deja îndelung tratate în manualele de studiu literar, în special de cele referitoare la naratologie şi la problematica „figurilor" de retorică. De asemenea, am lăsat deoparte şi analiza poeziei (care ţine, în mod tradiţional, de o disciplină specifică şi pentru care studenţii dispuneau deja de numeroase manuale), precum şi a pieselor de teatru, al

Scanned with OKEN Scanner

căror studiu ar fi necesitat introducerea aparatului deosebit de complex al pragmaticii conversaţionale. Astfel, într-o mare măsură am privilegiat textele narative, care au întotdeauna întâietate în predarea literaturii.

De la prima ediţie a acestei cărţi, situaţia s-a schimbat radical, în sensul bun al cuvântului. Problematica enunţării s-a impus la toate nivelurile învăţământului, de la şcoala generală la universitate, atât în cazul studierii textelor, cât şi a limbii. Prin urmare, ele nu mai pot fi ignorate de candidaţii la concursuri de specialitate. În paralel, cercetările din acest domeniu au cunoscut un avânt considerabil. La începutul anilor '80, erau foarte puţine lucrări despre enunţarea literară; în prezent, până şi celui mai mic subiect i se acordă deja un număr impresionant de lucrări: este suficient să ne gândim la tot ce a fost scris doar despre discursul indirect liber, despre demonstrative sau despre reperele temporale din povestire.

Acest manual a făcut deja obiectul unei prime revizuiri în 1993, care a constat însă mai cu seamă în adăugiri. În cazul aceastei noi ediţii, schimbările introduse sunt mult mai importante şi privesc totalitatea textului. Nu am transformat arhitectura cărţii, opţiunile sale fundamentale, ci am căutat să îmbunătăţim în detaliu calitatea informaţiei şi am rescris numeroase pagini. Un anumit număr de noţiuni au fost analizate în detaliu, iar în plus au fost intoduse şi noi problematici. Sperăm că această lucrare astfel reactualizată, cu un titlu uşor schimbat, se va bucura de o primire la fel de favorabilă precum cartea care îi stă la bază.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul 1

SITUAȚIA DE ENUNȚARE

1.1. Stilistica şi teoriile enunţării

Ideea potrivit căreia lingvistica (respectiv gramatica) a fost mobilizată dintotdeauna în studierea textelor literare este eronată. Apariţia unei discipline, şi anume *stilistica*, care îşi propunea să faciliteze interpretarea textelor sprijinindu-se pe studiul figurilor de limbă specifice „stilului" unui sau mai multor scriitori, s-a produs abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În ceea ce priveşte relaţia dintre literatură şi lingvistică, această disciplină a predominat în Franţa până în anul 1960. De fapt, se pot distinge aici două curente diferite; primul, cel mai „gramatical", s-a dezvoltat mai ales în Franţa, iar al doilea îndeosebi în ţările germanofile.

1) Primul curent studiază „procedeele" prin care un autor reuşeşte să aibă un anumit „efect" asupra cititorului. Se reperează astfel în text un anumit număr de fenomene de limbă care sunt analizate în încercarea de a înţelege cu ce scop au fost ele produse de către scriitor. Am putea vorbi despre o stilistică a „mijloacelor de expresie". Tratatele de stilistică tradiţionale clasifică aceste procedee în rubrici diferite (exclamaţiile, antepoziţionarea adjectivului, metaforele...), încercând să

Scanned with OKEN Scanner

le asocieze categorii bine conturate de efecte de sens: surpriza, patetismul, dispreţul... Un asemenea demers se situează în continuarea acelui *inventio* retoric, care consta în găsirea celor mai potrivite mijloace verbale pentru a determina publicul să adere la ideea exprimată.

2) A doua mare tendinţă a stilisticii se inspiră din estetica romantică. Ea presupune o perspectivă globală asupra operei unui autor şi poate cu greu să facă obiectul unei analize şcolare. Opera este concepută ca expresie a conştiinţei subiectului, iar scriitorul, prin opera sa, „exprimă" o „viziune personală asupra lumii". Studiul unei opere literare înseamnă decelarea, în opera respectivă, a conştiinţei fondatoare, regăsirea conştiinţei creatoare în spatele viziunii asupra lumii. Putem vorbi aici despre o stilistică „organică", deoarece opera este văzută ca o totalitate care nu poate fi descompusă. Cel mai celebru apărător al acestei viziuni asupra stilisticii este, fără îndoială, Marcel Proust, care, în cartea sa *Contre Sainte-Beuve* şi în diferite articole, în special în studiul despre Flaubert[41], arată că, la acest scriitor, folosirea imperfectului este specifică viziunii asupra lumii. Însă cel care a teoretizat-o şi a analizat-o cu adevărat este filologul german Leo Spitzer[42]. Conform abordării sale, fiecare operă constituie un univers inegalabil de sensuri, la care studiul faptelor de limbă caracteristice unui scriitor ne permite să accedem: de exemplu, maniera în care Proust sau Céline îşi

---

[41] „À propos du style de Flaubert" (1920), reluat în *Chroniques*, Paris, Gallimard, 1928, pp. 193-206.

[42] A se vedea *Études de style*, Paris, Gallimard, 1971, reluat în colecţia TEL.

Scanned with OKEN Scanner

construiesc frazele facilitează accesul la viziunea pe care aceşti scriitori o au asupra lumii.

În anul 1960 s-a produs o transformare fundamentală care a contribuit la declanşarea crizei din domeniul stilisticii: sprijinindu-se pe structuralismul lingvistic, unii cercetători au dorit să studieze textul „prin el însuşi şi pentru el însuşi", fără a ţine seama de alte aspecte, precum conştiinţa sau biografia autorului. Ca reacţie, numeroşi specialişti în literatură au denunţat, în aceste condiţii, un „imperialism lingvistic". Totuşi, în aceste lucrări care se revendicau pe atunci din structuralism, se făcea prea puţină „lingvistică", în sensul unei discipline care ar fi studiat proprietăţile limbilor naturale: nu se punea problema grupurilor nominale, a determinării, a aspectului, a tematizării..., nici măcar a dialectului, a variaţiilor, a intonaţiei etc. Se manipulau în special noţiuni precum „paradigmă", „sintagmă', „conotaţie", „semnificant", „actant"... De fapt, „imperialismul lingvistic" a fost cu precădere un imperialism semiologic, care privilegia noţiuni comune diversităţii materialelor semiotice (cinematografiei, benzilor desenate, imaginii, teatrului, literaturii scrise...), evitând să pună accentul pe specificitatea limbilor naturale. De aici şi situaţia relativ paradoxală a unei lingvistici oficial „imperialiste" şi invadatoare, însă de fapt deosebit de discrete.

Naratologia, *poetica* şi studiul *vocabularului* au fost domeniile care s-au dezvoltat cel mai bine în interiorul programului structuralist.

Naratologia, în ciuda câtorva împrumuturi terminologice destul de metaforice („propoziţie narativă", „mod"...), a cunoscut o amploare care se datorează în foarte mică măsură lingvisticii. Cât despre studiul

Scanned with OKEN Scanner

poeziei, profund marcat de celebra „funcţie poetică" a lui R. Jakobson, remarcabilele sale progrese sunt, în mare parte, o consecinţă a faptului că proprietăţile enunţurilor supuse acestei „funcţii poetice" sunt *de la bun început structurale*: metrul, rima, strofele ... depind de un principiu structural, ele permit stabilirea reţelelor de echivalenţe. Astfel, există o corespondenţă remarcabilă între enunţurile poetice şi epistemologia structuralistă, fondată pe opoziţii paradigmatice. Este suficient să ne gândim la un roman sau la o piesă de teatru pentru a înţelege de ce progresele datorate lingvisticii structurale au fost atât de reduse în ceea ce priveşte acest tip de corpus: nici romanul, nici piesa de teatru nu prezintă o organizare structurală superficială care să permită accesul la nucleul funcţionării textuale.

Singurul domeniu propriu-zis lingvistic care a cunoscut o mare amploare este cel al studiilor despre *vocabularul* operelor literare. Ne putem referi astfel la statistica lexicală sau, într-o şi mai mare măsură, la analizele inspirate din lexicologia structurală: studii distribuţionale, câmpuri semantice, descompuneri semice... Vom observa că, de cele mai multe ori, vocabularul studiat nu făcea parte din structura sintactică sau textuală, ci era considerat o reţea de unităţi decontextualizate, presupusă a fi reprezentativă pentru operă. Lingvistica structurală, ca lingvistică a semnului, favoriza acest tip de cercetare.

O dată cu dispariţia entuziasmului faţă de structuralismul literar, lingvistica s-a recentrat pe faptele de limbă. Între anii 1960 şi 1970, numeroşi cercetători analizau atât limba, cât şi textele literare; ulterior, această trecere de la literatură la lingvistică s-a făcut tot mai rar.

Scanned with OKEN Scanner

Doar poetica (în calitate de ştiinţă a poeziei), prin tehnicitatea sa şi prin rădăcinile pe care le are în fonetică, a rămas un câmp de studiu privilegiat de lingvişti[43].

La începutul anilor '80, teoriile enunţării şi abordarea lingvistică a coeziunii şi a coerenţei textuale au permis definirea, pe noi baze, a relaţiilor dintre lingvistică şi literatură. O asemenea problematică garanta accederea la operă. De acum înainte, apelul la lingvistică nu mai înseamnă doar recurgerea la o serie de instrumente gramaticale elementare (ca în stilistica tradiţională) sau la câteva principii de organizare foarte generoase (ca în structuralism), ci se constituie într-un adevărat instrument de investigaţie. Făcând o analiză din punctul de vedere al enunţării, descoperim fenomene lingvistice de o mare fineţe (modalităţi, discurs indirect, polifonie, temporalitate, determinare temporală, meta-enunţare...), în care referinţa la lume şi înscrierea partenerilor enunţării în discurs se întrepătrund. Or, literatura mizează enorm pe aceste detalii lingvistice, pe care un comentariu tradiţional nu-şi poate permite să le analizeze. În plus, reflectarea asupra enunţării permite trecerea bruscă de la *text*, ca înlănţuire de mărci lingvistice, la *discursul* literar, ca activitate reglementată de instituţia cuvântului.

Ştiinţele limbajului ajung astfel să joace un rol mai important decât în trecut în analiza literaturii; ele nu mai sunt doar un simplu element ajutător în procesul interpretării, ci au capacitatea de a spune ceva despre

---

[43] Contribuţiile cele mai semnificative în poetică rămân cele ale lingviştilor; dintre cercetătorii francofoni îi amintim pe N. Ruwet, J.-C. Milner, B. de Cornulier, Marc Dominicy...

Scanned with OKEN Scanner

operă, în calitatea ei de discurs. Raporturile dintre ştiinţele limbajului şi literatură depăşesc astfel modelul în care conceptele din ştiinţele limbajului ar fi doar „aplicate" pe un corpus despre care, la urma urmei, ele nu au nimic important de spus. Abordarea strict „gramaticală" nu mai este îndeajuns: din acest moment, analistul este constrâns să se sprijine pe o teorie a enunţării literare ale cărei categorii nu sunt reductibile nici la cele ale gramaticii, nici la cele din retorica tradiţională.

1.2. Enunţarea

Dimensiunea enunţiativă a limbajului a fost mult timp neglijată de curentele dominante din lingvistica structurală. Ea a fost abordată în perioada interbelică de către lingvişti precum Ch. Bally sau G. Guillaume; în anii '50, lucrările lui R. Jakobson[44] şi în special cele ale lui E. Benveniste[45] au format o bază solidă. Începând cu a doua jumătate a anilor '60, cercetările în acest domeniu s-au înmulţit; vom cita aici mai ales studiile lingvistului francez Antoine Culioli[46].

---

[44] *Essai de linguistique générale*, trad. Fr. N. Ruwer, Paris, Ed. Minuit, 1963, cap. 9: „Ambreiorii, categoriile verbale şi verbul în limba rusă".

[45] *Probleme de lingvistică generală*, Paris, Gallimard, 1966, Partea a 5-a: „Omul şi limba".

[46] Ne putem forma o idee despre lingvistica enunţării dezvoltată de A. Culioli din seria de interviuri comentate publicate sub titlul *Variations sur la linguistique*, Paris, Klincksieck, 2002.

Scanned with OKEN Scanner

În mod tradiţional, **enunţarea** este definită ca fiind „funcţionarea limbii printr-un act individual de întrebuinţare" (E. Benveniste), act pus în opoziţie cu **enunţul**, ca obiect lingvistic rezultat din acest act. Orice **enunţ**, înainte de a fi acel fragment de limbă naturală pe care lingvistul se străduieşte să îl analizeze, este într-adevăr produsul unui eveniment unic, iar enunţarea lui presupune un *locutor*, un *destinatar*, un *moment* şi un *loc* anume.

Noţiunea de „act individual de întrebuinţare" ridică totuşi probleme, deoarece ea asociază enunţarea şi producerea unui enunţ de către un individ, asociere care, în cazul a numeroase fenomene, nu vine de la sine. Astfel ne putem permite, împreună cu O. Ducrot, să modificăm această definiţie, spunând că enunţarea este „evenimentul constituit de apariţia unui enunţ"[47].

O altă dificultate ridicată de această definiţie constă în faptul că factorii implicaţi în producerea unui simplu enunţ sunt *a priori* foarte diverşi: de la aspectul fiziologic al emiterii de sunete până la mediul material şi social, trecând prin motivaţiile psihologice ale partenerilor comunicării. Este de mirare că lingviştii şi-au luat au asemenea obiect de cercetare: dacă actul enunţării este un eveniment unic, realizat în circumstanţe unice, de ce ar constitui el obiectul de interes al lingvisticii care, prin definiţie, studiază limba ca sistem, independent de enunţurile particulare cărora le dă naştere? Dacă luăm în considerare, de exemplu, afirmaţia atribuită lui Ludovic al XIV-lea „Statul sunt eu", lingvistul nu ar trebui să vadă în ea decât un enunţ specific sistemului limbii franceze, o

---

[47] *Le Dire et le Dit*, Ed. Minuit, 1984, p. 179.

Scanned with OKEN Scanner

„vorbire" în accepţia lui Saussure. De aici rezultă că studierea acestui enunţ în singularitatea lui, în încercarea de a stabili circumstanţele şi motivele care stau la baza producerii sale, le revine istoricilor.

Teoriile lingvistice referitoare la enunţare resping tocmai diferenţierea dintre lingvistică şi „extra-lingvistică". Ele disting două aspecte în evenimentul enunţiativ: pe de o parte, ceea ce este specific fiecărei enunţări, ceea ce rămâne exterior câmpului de investigaţie al lingvisticii; pe de altă parte, schema generală a enunţării, regulile care permit existenţa, în sistemul limbii, a unor acte de enunţare întotdeauna unice, şi convertirea „limbii", ca reţea de reguli aflată la dispoziţia oricărui locutor, în „enunţarea" ce poate fi operată de orice subiect. Aşadar „limba" nu trebuie concepută doar ca un lexic asociat unor reguli de fonetică şi de morfosintaxă, ci şi ca un sistem care le permite locutorilor să producă enunţuri singulare.

În enunţul atribuit lui Ludovic al XIV-lea, „Statul sunt eu", observăm de îndată două mărci (printre altele) ale însuşirii limbii de către enunţător: tematizarea şi *eu*-ul. A afirma că „Statul sunt eu" înseamnă a face ca statul să fie „tema" enunţării – ca răspuns la o întrebare de tipul „Cine este statul?" – enunţarea fiind organizată pornind de la acest punct de reper. Subiectul îşi poate tematiza astfel propriul enunţ datorită faptului că sistemul limbii îi oferă structuri pertinente şi că tematizarea nu este un fenomen extralingvistic. De asemenea, prezenţa subiectului enunţării este vizibilă în „eu". Dacă, în acest caz, *eul* este interpretat ca desemnându-l pe Ludovic al XIV-lea, aceasta se întâmplă datorită unor cunoştinţe exterioare enunţului propriu-zis, deoarece în afara acestui

Scanned with OKEN Scanner

context, *eu* îl poate desemna pe oricare alt individ care ar enunţa această propoziţie; însă una dintre regulile limbii afirmă că o persoană nu se poate institui ca locutor decât desemnându-se drept *eu*. Limba posedă deci un element a cărui funcţie este de a permite însuşirea enunţării de către subiecţi.

S-ar putea obiecta că tematizarea şi *eul* nu sunt decât fenomene marginale şi că, în esenţă, limbajul trebuie analizat independent de faptul că le permite subiecţilor să producă acte de enunţare particulare. Desigur, este posibilă o dezbatere pentru determinarea unei limite a legitimităţii folosirii perspectivei enunţiative, însă toate teoriile întemeiate pe o perspectivă enunţiativă postulează faptul că nu ar exista o concepţie adecvată privind structura limbajului dacă nu admitem că ea este menită să facă posibil actul enunţării.

1.3. Situaţia de enunţare

Noţiunea de **situaţie de enunţare** se află în centrul oricărei reflecţii asupra enunţării. Este vorba despre un sistem de coordonate abstracte, de puncte de reper faţă de care trebuie să se construiască orice enunţare: şi înainte de toate, nu există enunţare fără determinare personală şi temporală. În acest cadru, categoriei persoanei îi sunt atribuite trei poziţii: de enunţător, de co-enunţător şi de non-persoană:

- poziţia de *enunţător* este punctul de origine al coordonatelor enunţiative. În franceză, marca sa este pronumele *JE* (EU);

Scanned with OKEN Scanner

- între enunţător şi *co-enunţătorul* său (marcat prin *TU* (TU), există o relaţie de „diferenţă", de alteritate: enunţătorul şi co-enunţătorul sunt atât solidari, cât şi opuşi. Termenul de „co-enunţător" nu este totuşi lipsit de riscuri: nu trebuie să considerăm că cele două poziţii sunt simetrice;
- poziţia *non-persoanei* corespunde entităţilor care sunt prezentate ca nefiind susceptibile să-şi asume un enunţ, un act de enunţare. Între această poziţie şi poziţia enunţătorului şi a co-enunţătorului există o relaţie de „ruptură". De aceea, E. Benveniste a preferat să vorbească despre „non-persoană", şi nu despre „ persoana a treia ", cum se obişnuia în tradiţia gramaticală.

Însă în ceea ce priveşte situaţia de enunţare, problemele de terminologie se dovedesc rapid redutabile. Fără îndoială, din dorinţa de simplificare, în învăţământul gimnazial, nu sistemul de coordonate lingvistice abstracte este numit „situaţie de enunţare", ci dispozitivul de comunicare concret în care se asociază locutorul, alocutarul (=destinatarul), momentul şi locul enunţării. O asemenea întrebuinţare este evident echivocă. Să presupunem că, într-o seară, un jurnalist realizează un reportaj sportiv în camera sa de hotel pentru un cotidian naţional. Care este „situaţia de enunţare" a articolului? Putem considera că ea este dată de jurnalistul care îşi scrie textul în cameră, într-un anume moment, pentru un anume public. În acest caz, numim „situaţie de enunţare" contextul empiric al producerii enunţului. Însă putem considera şi că „situaţia de enunţare" este situaţia asociată acestui gen de reportaj: în acest caz, condiţiile reale de producere a textului devin irelevante; ceea ce

Scanned with OKEN Scanner

contează este punerea în relaţie a rolului jurnalistului (care după ce ar fi asistat la meci, i-ar fi făcut o prezentare şi o evaluare) şi a rolului cititorului (care ar fi interesat de acest sport) într-un reportaj inclus în tipul respectiv de ziar. În al doilea caz, „situaţia de enunţare" este situaţia implicată de cutare sau cutare gen de text, punerea în scenă a cuvântului.

1.4. Contextul producerii şi scena de enunţare

Când luăm în considerare fraze izolate extrase din conversaţii, distincţia dintre cele două accepţii ale „situaţiei de enunţare" poate părea complicată în mod inutil, însă – lucru deosebit de clar în cazul textelor literare – ea se impune pe îndată în abordarea textelor ce ţin de genuri desprinse din situaţia imediată a cuvântului. De exemplu, regăsim aceeaşi ambiguitate şi în cazul romanului: situaţia de enunţare va fi şi cea a activităţii de producere a unei opere, în circumstanţe specifice, de către un scriitor (Madame de La Fayette, Balzac...) şi situaţia de enunţare narativă, adică scena pornind de la care povestirea pretinde că este produsă. Diferenţa clasică dintre „scriitor" şi „narator" se bazează tocmai pe această discrepanţă: primul este persoana François-René de Chateaubriand, al doilea instanţa care susţine enunţarea din *René*. Cititorul unui roman nu ia contact cu cel care a scris textul, cu persoana care este autorul textului, ci ocupă locul naratarului, loc atribuit de enunţare. Esenţa literaturii constă în faptul că nu pune în relaţie creatorul şi publicul decât prin punerea în scenă a instituţiei literare. Chiar dacă un roman se vrea autobiografic, *eul*

Scanned with OKEN Scanner

naratorului este raportat la figura unui „narator", şi nu la persoana care a scris cu adevărat textul, el provine dintr-o scenă de enunţare definită prin text. Spre deosebire de ceea ce lasă să se înţeleagă imageria romantică, textul literar nu este un „mesaj" care circulă de la sufletul autorului la cel al cititorului, ci un dispozitiv ritualizat, în care se distribuie roluri.

Pentru a lămuri echivocul din cadrul sintagmei „situaţie de enunţare", cel mai bine ar fi ca noţiunea să fie lăsată în seama lingviştilor care analizează enunţurile dintr-un punct de vedere strict lingvistic. Când vine vorba despre texte (ce ţin de „genuri", adică de dispozitive de comunicare definite socio-istoric), vom vorbi mai degrabă despre **contextul producerii** pentru a desemna condiţiile empirice de producere a unui text: cutare jurnalist, cutare scriitor în carne şi oase... scriind un anumit gen de text în anumite circumstanţe, pentru un anumit public. În schimb, vom vorbi despre **scena de enunţare** pentru situaţia din care textul pretinde că izvorăşte: nu cea a persoanei lui Proust care scrie în camera sa cu pereţi acoperiţi cu plută, ci cea a naratorului din *În căutarea timpului pierdut*, cea în care cititorul intră în contact cu o instanţă propriu-zis literară în care timpul şi spaţiul sunt definite prin enunţarea textului.

Putem merge şi mai departe cu analiza şi să distingem trei planuri complementare în interiorul acestei „scene de enunţare": **scena înglobantă**, **scena generică** şi **scenografia**.

Scena înglobantă este cea care corespunde „tipului de discurs". Când intrăm în contact cu un text, trebuie să fim capabili să determinăm dacă el ţine de tipul de discurs religios, literar, politic..., altfel spus unde

Scanned with OKEN Scanner

trebuie să ne plasăm pentru a-l interpreta: de pe ce poziţie textul îşi interpelează cititorul şi cum se înscrie în lumea lui. Un anumit număr de texte citite astăzi pe scena înglobantă literară au fost cândva receptate pe o altă scenă: este cazul *Provincialelor* lui Pascal, care, în momentul apariţiei lor, au constituit o satiră religioasă.

Determinarea „scenei înglobante" nu este îndeajuns pentru a specifica activităţile verbale, căci nu avem de-a face cu un domeniu politic, filosofic, literar... nespecificat, ci cu *genuri de discurs* specifice: putem vorbi despre o „scenă generică". Genul este un ansamblu de norme, variabile în timp şi spaţiu, care definesc anumite aşteptări ale receptorului: cititorul unui roman de spionaj nu va avea aceleaşi aşteptări ca spectatorul unei tragedii clasice. Aceste norme se referă la diverşi parametri ai actului de comunicare: o finalitate, roluri pentru parteneri, circumstanţe corespunzătoare (un moment, un loc), un suport material (oral, manuscris, tipărit...), o modalitate de circulare, un mod de organizare textuală (plan, lungime), o anumită întrebuinţare a limbii (autorul trebuie să aleagă din repertoriul varietăţilor lingvistice: diversitatea limbii, a nivelurilor de limbă, a folosirii lor în funcţie de regiuni şi de medii etc).

În literatură, categoria „genului" trimite la funcţionări eterogene: un anumit număr de genuri literare reprezintă o rutină impusă scriitorilor (tragedia în secolul al XVII-lea, de exemplu), altele le lasă acestora o importantă marjă de libertate: calificând un text narativ drept o „povestire", şi nu un „roman" sau o „poveste", autorul contribuie la definirea scenei enunţiative a textului său. Întâlnim aici problematica „claselor

Scanned with OKEN Scanner

genealogice" de la Jean-Marie Schaeffer[48], care insistă asupra faptului că, în literatură, etichetele generice sunt adesea menite să introducă textul într-o genealogie bazată pe un text „prototip", în virtutea unei asemănări stabilite doar de autor: de exemplu, *Confesiunile* lui Rousseau se înscriu în continuarea prototipului reprezentat de *Confesiunile* Sfântului Augustin.

La întrebarea „Care este scena de enunţare a unui text ca *Moş Goriot*?" se pot da două răspunsuri: a) este scena de pe care un scriitor se adresează unor cititori de literatură (scena înglobantă, corespunzând unui tip de discurs); b) este scena de pe care un romancier se adresează unui cititor de roman (scena generică corespunzătoare genului de discurs). Însă există şi o altă scenă, *scenografia*, prin care opera îşi defineşte ea însăşi situaţia de comunicare al cărei produs se pretinde a fi: în romanul lui Balzac, scenografia este cea a unui narator omniscient şi invizibil care se adresează unui cititor contemporan înzestrat cu o anumită cunoaştere a lumii. Această scenografie nu este doar un cadru, un decor, ca şi cum povestea spusă s-ar derula într-un spaţiu deja construit şi de sine stătător; de fapt, pe măsură ce se desfăşoară, enunţarea îşi legitimează treptat propriul dispozitiv de producere. Prin însuşi demersul ei, ea doreşte să convingă pe măsură ce-şi instituie scena care o legitimează. În exemplul nostru, scenografia prin intermediul căreia este povestită istoria lui Moş Goriot îi este impusă cititorului încă de la bun început; însă această scenografie trebuie să se legitimeze prin însăşi enunţarea povestirii. Prin ceea ce spune, textul trebuie să permită

[48] *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Ed. Seuil, 1989.

Scanned with OKEN Scanner

validarea scenei din care reiese conţinutul acestui text. Scenografia apare astfel ca producătoare de discurs, dar şi ca produs al discursului: ea legitimează un text care, la rândul lui, ar trebui să o legitimeze ca scenografie a rostirii cuvântului şi să o definească întocmai ca *scenografia* cerută de enunţarea textului.

Putem rezuma aceste diferenţieri în tabelul următor:

<table>
<tr><td rowspan="2">Noţiune pentru lingvist

ENUNŢ</td><td colspan="2">Situaţie de enunţare</td></tr>
<tr><td colspan="2">Enunţător / co-enunţător
Non-persoană
Timpul şi locul enunţării</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Noţiuni pentru analiza textului

TEXT</td><td>În exteriorul activităţii de enunţare</td><td>În interiorul activităţii de enunţare</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Contextul de producere</td><td>Scena de enunţare</td></tr>
<tr><td>Scenă înglobantă
Scenă generică
Scenografie</td></tr>
</table>

1.5. Deicticele

După acest tur de orizont terminologic, ne vom opri asupra dimensiunii propriu-zis lingvistice a enunţării şi vom introduce noţiunea de „deictic", noţiune fundamentală pentru subiectul nostru. Am făcut anterior trimitere la caracteristicile deosebite ale *eului*. Caracteristicile sale aparţin unei clase de elemente numite

Scanned with OKEN Scanner

ambreiori de către R. Jakobson (traducere din engleză pentru *shifter*) sau, cu un termen tot mai întâlnit astăzi, **deictice**, a căror funcţie constă tocmai în articularea unui enunţ pe situaţia lui de enunţare, proces cunoscut sub denumirea de **ambreiere** enunţiativă.

Pentru a înţelege mai bine ce este un deictic, trebuie să explicăm mai întâi deosebirea dintre **enunţul-tip** şi **enunţul-ocurenţă**. Noţiunea de „enunţ" doar pare a fi clarificată. De altfel, există două definiţii diferite, în funcţie de cum considerăm enunţul: „tip" sau „ocurenţă". Să luăm, de exemplu, următorul enunţ din Jean-Jacques Rousseau:

> Malurile lacului Bienne sunt mai sălbatice şi mai romantice decât cele ale lacului Geneva[49].

Enunţul poate fi considerat produsul unei enunţări anume, situabile temporal, cea a lui Jean-Jacques Rousseau la începutul celei de-a cincea „Plimbări" din *Visări*: în acest caz, vom spune că este interpretat ca *ocurenţă*. Însă la fel de bine poate fi considerat un enunţ independent de o enunţare anume: în acest caz, se consideră că toţi enunţătorii care au putut sau vor putea produce acest enunţ proferează „acelaşi" enunţ, că este vorba de acelaşi *enunţ-tip*. Vorbind despre identitatea unui enunţ, putem adopta oricare dintre aceste două puncte de vedere[50]. Enunţul-tip nu este niciodată doar o

---

[49] Jean-Jacques Rousseau, (trad. de Mihai Şora), *Visările unui hoinar singuratic*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968, p. 79.

[50] Referitor la acest subiect terminologia nu este definitivată; unii preferă să opună „fraza actualizată"

Scanned with OKEN Scanner

abstracţiune necesară; pe plan empiric nu putem întâlni decât enunţuri-ocurenţe, produsul unor acte de enunţare punctuale. Când un gramatician dă un exemplu ca *Pisica mănâncă şoarecele*, el vizează un *tip*, însă faptul că enunţul apare într-un anume loc din cartea sa constituie o *ocurenţă*.

Dacă ne raportăm la exemplul citat din Rousseau, diferenţa dintre *tip* şi *ocurenţă* pare a avea o utilitate scăzută. Ce mai contează dacă enunţul-tip poate face obiectul unei infinităţi de enunţări, de vreme ce semnificaţia lui rămâne stabilă, în ciuda varietăţii contextelor de enunţare? De fapt, această obiecţie nu mai este valabilă în cazul unui enunţ ca *Statul sunt eu*. Dacă în enunţ există o unitate de tipul *eu* (sau variantele sale morfologice *mine*, *mă*), ne este imposibil să afirmăm că sensul rămâne neschimbat de la o enunţare la alta: de fapt, îi arătăm alocutarului că nu poate accede la referentul lui *eu* decât ţinând cont de actul de enunţare în care acest *eu* este prezent. Acelaşi lucru este valabil şi pentru *tu* (şi pentru variantele *tine*/*te*) şi anumiţi localizatori temporali (*astăzi*, *ieri*...) şi spaţiali (*aici*, *acolo*...). Aceşti indicatori spaţiali (pe care îi vom numi **deictice spaţiale**) îşi schimbă referentul în funcţie de poziţia corpului enunţătorului, în timp ce referinţa indicatorilor de timp (numiţi **deictice temporale**) variază în funcţie de momentul enunţării: *ieri* nu va desemna aceeaşi zi dacă a fost pronunţat pe 15 ianuarie 1601 sau pe 17 martie.

(ocurenţa) şi fraza (tip), alţii, cum ar fi O. Ducrot, aduc în discuţie „enunţul" (ocurenţă) şi „fraza" (tip).

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a surprinde funcţionarea acestor elemente cu referinţă deictică, se cuvine să o comparăm cu funcţionarea semnelor lingvistice obişnuite, în cazul cărora se vorbeşte de „semnificant" şi de „semnificat". Ar fi fals să pretindem că deicticele nu au un semnificat, o valoare semantică stabilă în toate utilizările lor. Astfel, „«eu» îl desemnează pe destinatorul (iar „tu" pe destinatarul) mesajului din care face parte", după cum explică Jakobson (*Eseuri de lingvistică generală*). Însă „semnificatul" nu este cel al substantivelor obişnuite; în timp ce referentul deicticului nu poate fi identificat decât dacă este raportat la mediul spaţio-temporal al ocurenţei sale, semne precum *fereastră* sau *lalea* posedă o „definiţie" permiţând, în afara oricărei întrebuinţări efective, delimitarea *a priori* a unei clase de obiecte ce pot fi numite *ferestre* sau *lalele*. În schimb, în afara desfăşurării unei enunţări, nu există o clasă de obiecte ce pot fi desemnate prin pronumele *eu*. În ultimă instanţă, referentul „eului" este cel care spune „eu" într-un asemenea enunţ-ocurenţă; pentru a fi „eu", este suficient să ne plasăm în poziţia enunţătorului spunând ceva. Prin urmare, în mod obligatoriu, „definiţia" deicticelor impune circularitatea, *reflexivitatea*.

La o primă analiză, deicticele personale cum ar fi *eu* sau *tu* nu par deloc diferite de termeni precum *el*, care este, în mod tradiţional, situat în aceeaşi categorie, cea a pronumelor: nici lui *el* nu i se poate atribui un referent, atâta vreme cât nu este prezent în cadrul actelor de enunţare. Există totuşi o diferenţă clară între *el* şi *eu-tu*: în cazul lui *el*, contextul *lingvistic*, **cotextul** este cel care îi permite interpretarea (fiind legat de antecedentul său, care îi conferă un semnificat) sau memoria (alocutarul

Scanned with OKEN Scanner

ştie ce referent este desemnat de acest *el* fără să aibă un antecedent), în timp ce deicticele de persoană sunt interpretate doar prin situaţia de enunţare. Totuşi, statutul deicticelor diferă şi de cel al substantivelor proprii care şi ele fac apel la circularitate: „Numele îl desemnează pe cel care poartă acest nume. Apelativul «căţeluş» indică un câine mic, «corcitură» desemnează un câine din rase amestecate... însă «Fido» indică pur şi simplu un câine numit „Fido" (Jakobson, *Eseuri de lingvistică generală*); cu alte cuvinte, numele „Fido" nu este o proprietate generică. Acest tip de circularitate nu este identic cu cel care intervine în funcţionarea deicticelor: individul desemnat printr-un nume propriu rămâne stabil într-o infinitate de enunţări, ceea ce nu se întâmplă şi în cazul lui „eu" sau „tu".

1.6. Deicticele de persoană

În gramatica tradiţională, *eu* şi *tu* sunt „pronume personale", asociate cu *el*. Această apropiere este facilitată de mecanismele de învăţare a conjugărilor, care declină cele „trei persoane", *eu-tu-el-noi-voi-ei*. De fapt, după cum s-a văzut deja, trebuie să facem diferenţa între cuplul *eu-tu*, deictice şi adevărate „persoane" de dialog, şi pronumele *el*, adevărat pro-nume, pe care Benveniste preferă să-l situeze în ceea ce el numeşte registrul non-persoanei, o realitate care nu-i cuprinde pe interlocutori. Desigur, într-un fel, lucrul despre care vorbesc interlocutorii „participă" la enunţare, însă nu în acelaşi mod ca persoanele. *Eu* şi *tu* trimit la anumite roluri, cel al enunţătorului şi al co-enunţătorului, indisociabile şi

Scanned with OKEN Scanner

reversibile: în „schimbul" lingvistic, numit astfel pe bună dreptate, orice *eu* este un *tu* viabil, orice *tu* un *eu* viabil. Există totuşi o disimetrie puternică între *eu* şi *tu*: pentru a fi *eu*, este suficient să luăm cuvântul, în timp ce pentru a fi *tu*, este necesar ca un *eu* să instituie pe altcineva în *tu*.

De fapt, prin *eu* sau *tu* se face trimitere la o clasă mai mare decât a celor doi termeni corespondenţi şi a variantele lor (*mă*, *te*); ei figurează şi în formele de „plural" (*noi*, *voi*), ca şi în pronumele (*al tău*, *al nostru*...) şi în determinanţii posesivi (*meu*, *vostru*...).

În realitate, *noi* şi *voi* nu constituie propriu-zis „pluralul" lui *eu* şi al lui *tu*, în aceeaşi măsură în care *cai* este pluralul lui *cal*. Ele sunt mai degrabă persoane „amplificate" (Benveniste). *Noi* desemnează (*eu* + alţii), iar *voi* (*tu* + alţii):

– Noi ⟵ eu + eu (+eu...)
eu + tu (+ tu...)
eu + el (+el)

– Voi ⟵ tu + tu (+tu...)
tu + el (+ el...)

Acest fapt explică şi cum este posibil, prin întrebuinţarea pronumelui *vous*[51] (voi, dvs.), numit „de politeţe", să interpelăm o singură persoană prin

[51] Avem aici o situaţie specifică limbii franceze, în care morfemul „voi" este atât pronume personal de persoana a doua, numărul plural, cât şi pronume de politeţe, corespondentul lui *dumneavoastră* din limba română (n. t.).

Scanned with OKEN Scanner

intermediul lui *voi*: este vorba despre o amplificare a persoanei, şi nu despre un cumul de unităţi.

În ceea ce priveşte seria de determinanţi posesivi, ea nu este decât o variantă morfologică a pronumelor *eu*, *tu*, *noi*, *voi*. Aceşti determinanţi sunt interpretaţi cel mai adesea ca „posesori", cu substantivele „statice" (*calul meu*, *patul vostru*), sau ca agenţi, cu substantive provenite din verbe, care desemnează un proces (*sosirea mea*, *plecarea ta*, interpretate ca *eu sosesc* sau *tu pleci*). Pronumele posesive, la rândul lor, asociază o reluare pronominală unei relaţii de tipul *meu / tău / nostru / vostru* + Substantiv: *al tău*, este fie „Substantivul care îţi aparţine", fie „acţiunea pe care o faci". Deşi acest ansamblu de pronume conţine deictice de persoană (*al meu*, de exemplu, conţine un *eu*), ele ţin totuşi de non-persoană: *al meu* desemnează obiectul despre care vorbesc, în aceeaşi măsură ca şi *masa* sau *Paul*.

Am putea fi tentaţi să opunem deicticele de persoană celor de non-persoană, spunând că dacă primele trimit în mod obligatoriu la subiecţi vorbitori, celelalte pot să corespundă oricărui obiect din lume (uman, inanimat, abstract...). Această afirmaţie se loveşte totuşi de o multitudine de contra-exemple, o mare parte fiind furnizate de corpusul literar. Dacă indivizii care produc enunţurile nu pot fi decât subiecţi vorbitori, clasa de fiinţe cărora le este atribuită responsabilitatea enunţului nu este *a priori* delimitabilă; într-un text de ficţiune orice poate deveni enunţător: Timpul, Soarele, Destinul, un cuvânt... Găsim chiar sticle pe care este scris: „Trebuie să fiu băut rece"... În egală măsură, orice entitate poate fi co-enunţător, cu condiţia ca un enunţător să-i atribuie acest rol. Nimic nu ne obligă să ne adresăm unei persoane

Scanned with OKEN Scanner

prezente: enunţarea posedă tocmai uimitoarea putere de a-i convoca *ipso facto* pe cei cărora li se adresează.

1.7. *On*

Alături de „persoanele" propriu-zise, enunţătorul şi coenunţătorul, care se opun non-persoanei, limba franceză mai dispune de încă un element, *on*[52], care prezintă un anumit număr de caracteristici:

– se referă întotdeauna la o fiinţă umană (spre deosebire de un pronume adevărat ca *el*...);
– ocupă întotdeauna funcţia de subiect;
– nu variază în gen sau număr, constituind din punct de vedere morfologic, persoana a treia;
– este uneori precedat de determinantul hotărât *l'*, în virtutea unor reguli ce nu sunt bine stăpânite de locutori;
– se interpretează, în funcţie de context, ca „eu", „tu", „noi", „ei", „ele", „oamenii în general"..., iar valoarea sa referenţială se poate schimba în cadrul aceluiaşi enunţ: „Si *on* (nous) va chez eux, *on* (ils) nous fait la tête..." (Dacă mergem la ei, ne fac mofturi.)

Întrebuinţările sale se împart între referinţa la o clasă (întrebuinţare *generică*: „On est enthousiaste à vingt ans")[53], şi referinţa *specifică* unui individ sau unui grup de indivizi. Când are o valoare generică, îi corespunde

[52] Limba română nu dispune de acest pronume, el fiind tradus prin „se", „noi" sau „tu".
[53] La douăzeci de ani ai mult entuziasm.

Scanned with OKEN Scanner

forma reflexivă *soi*: „Quand *on* aime, on ne pense pas *à soi*"[54]. În întrebuinţările sale specifice, poate fi interpretat ca trimiţând la binomul enunţător + coenunţător, la non-persoană. Acest pronume prezintă într-adevăr particularitatea de a se referi la o subiectivitate, însă *fără a ţine seama de diferenţa dintre enunţător, coenunţător şi non-persoană*[55], eliminând oarecum frontierele dintre poziţiile persoanei întâi, a doua şi a treia.

În studiul unui text literar trebuie să luăm în considerare mai ales felul în care acesta exploatează plasticitatea pronumelui *on* în scopuri proprii. În continuare, vom analiza exemple împrumutate din diferite genuri literare.

Genurile moraliste privilegiază folosirea lui „on", după cum reiese şi din următoarele maxime ale lui La Rochefoucauld[56]:

> On est quelquefois aussi différent de soi-même que des autres (nr. 135)[57].
> On ne loue d'ordinaire que pour être loué (nr. 146)[58].

---

[54] Când lumea iubeşte, nu se gândeşte la sine.

[55] Urmăm aici analiza propusă de Évelyne Saunier în *Identité lexicale et régulation de la variété sémantique*, teză de doctorat în lingvistică, Paris-X, 1996, capitolul 7.

[56] Având în vedere că limba română nu dispune de un corespondent pentru pronumele *on* din limba franceză, vom da exemplele citate în original.

[57] „Suntem uneori la fel de diferiţi de noi înşine, pe cât suntem de ceilalţi." La Rochefoucauld, *Maxime şi reflecţii*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972, p. 38, trad. de Aurel Tita.

[58] „Nu lăudăm de obicei decât ca să fim lăudaţi.", *idem* 14, p. 41.

Scanned with OKEN Scanner

On ne souhaite jamais ardemment ce qu'on ne souihaite que par raison (nr. 469)[59].

Sau în următoarele două morale din fabulele lui la Fontaine:

On a toujours besoin d'un plus petit que soi[60].
On hasarde de perdre à vouloir trop gagner[61].

Ce se câştigă aici prin întrebuinţarea lui „on" în locul pronumelui „noi" sau a substantivului „oamenii", care la rândul lor pot avea o valoare generică? Scriind „oamenii", moralistul s-ar plasa şi şi-ar plasa cititorul pe o poziţie exterioară; spunând „noi", ar crea o comunitate pe care ar opune-o unui element complementar. Estomparea frontierelor în sistemul persoanelor introduse prin „on" permite sustragerea de la alternativa exterior / interior: în acelaşi timp, „on" se referă la enunţător, la cititor, la toată lumea, fără ca unul dintre aceşti poli să poată fi separat de ceilalţi. Soluţia este dată de însăşi poziţia delicată a moralistului: cel care scrie face parte din referent (nu se poate sustrage condiţiei umane), fiind şi exterior referentului (având în vedere că se vrea

[59] „Niciodată nu dorim cu înflăcărare ceea ce nu dorim decât din raţiune", *idem* 14, p. 112.

[60] Jean de La Fontaine, *Fabule, Leul şi şoricelul*, trad. de Aurel Tita, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 103. «Adesea ai nevoie chiar de mai mici ca tine».

[61] Jean de La Fontaine, *Fabule*, trad. de Aurel Tita, Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1980, p. 42: „Se cuvine, totuşi, cu grijă să socoţi / şi să nu-ncerci odată să faci decât ce poţi".

Scanned with OKEN Scanner

moralizator); în plus, discursul său poate fi asumat de fiecare cititor desemnat, şi el, prin acest „on".

Folosirea lui „on" în enunţuri separate (maxime, morale) este un caz aparte; foarte adesea, „on" nu poate fi disociat de cotextul care-l înconjoară. Astfel, în momentul în care Emma Bovary visează pornind de la o tabacheră uitată de cel care a dansat cu ea la balul de la castelul de la Vaubyessard:

> Elle le regardait, l'ouvrait, et même flairait l'odeur de sa doublure, mêlée de Verveine et de tabac. À qui appartenait-il?... Au Vicomte. C'était peut-être un cadeau de sa maîtresse. *On* avait brodé cela sur quelque métier de palissandre, meuble mignon que l'*on* cachait à tout les yeux, qui avait occupé bien des heures et où s'étaient penchées les boucles molles de la travailleuse pensive. Un souffle d'amour avait passé parmi les mailles du canevas ; chaque coup d'aiguille avait fixé là une espérance ou un souvenir, et tous ces fils de soie entrelacés n'étaient que la continuité de la même passion silencieuse. De quoi avait-*on* parlé lorsqu'il restait sur les cheminées à large chambranle, entre les vases de fleurs et les pendules Pompadour ? Elle était à Tostes. Lui, il était à Paris, maintenant ; là-bas ![62]

---

[62] „Se uita la ea, o deschidea şi chiar îi sorbea mireasma căptuşelii, amestec de verbină şi tutun. A cui să fi fost?... A vicontelui. Era poate un cadou de la amanta lui. O brodase pe un micuţ gherghef de palisandru, instrument pe care îl putea ascunde ca să nu îl vadă nimeni, şi deasupra căruia trebuie să fi stat aplecate multe ceasuri în şir buclele mătăsoase ale visătoarei ce o lucrase. O adiere de dragoste trecuse prin ochiurile broderiei; fiecare împunsătură de ac prinsese acolo o speranţă sau o amintire, şi toate aceste fire de mătase, împletite,

Scanned with OKEN Scanner

Plasticitatea semantică a pronumelui „on" îi permite Emmei înscrierea în fantasmele pe care le concepe. În primele două ocurenţe, *on* o desemnează în realitate pe amanta Vicontelui. Cu o imaginaţie fecundă şi personaj în propria ficţiune, spectatoare şi actriţă, datorită pronumelui „on", Emma este atât în afara, cât şi în interiorul scenei, drept ea însăşi şi drept altcineva. În ceea ce priveşte al treilea *on*, el poate trimite fie la cuplul format de Viconte şi amanta sa, fie la ansamblul de persoane care frecventau acel salon; şi de data aceasta, Emma este în satul ei, dar şi la Paris, în înalta societate pariziană. Pronumele „on" ne permite să urmărim traseul identificărilor sale, constituind un fel de schimbare între non-persoana personajelor evocate şi *eul* visătoarei. Suntem în plin bovarism, în imposibilitatea de a disocia *eul* de identificările sale: Emma nu este „ea însăşi" decât experimentând identităţi imaginare. Scoaterea în evidenţă a cuplului *el/ea* („Ea era la Tostes. Iar el, el era acuma acolo, la Paris"), prin recurgerea la formele accentuate ale pronumelor care ocupă poziţia de subiect contrastează cu fluiditatea lui „on": non-persoana, opoziţiile *el/ea* şi *Paris/Tostes* restabilesc o puternică alteritate, cea a întoarcerii la realitatea pe care reveria încerca să o anuleze.

---

nu erau decât prelungirea aceleiaşi mute pasiuni. Despre ce oare vorbiseră ei pe când stătea acolo, pe marginile largi ale căminului între vase de flori şi pendula Pompadour? Ea era la Tostes. Iar el, el era acuma acolo, la Paris![62]" Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, p.72 (traducere de Demostene Botez).

Scanned with OKEN Scanner

Într-un registru total diferit, în cele ce urmează vom analiza o întrebuinţare a pronumelui „on" în dialog, la teatru:

> „La ridicarea cortinei, scena este goală. Cineva sună de mai multe ori la uşa ce dă afară. Vocea lui Chateaudin, din camera lui, la stânga, în prim plan. **Vine!** (Se aude din nou soneria. Din nou, impacientată.) **Vine!** (Se aude din nou soneria. Ieşind din cameră, cu săpun pe bărbie, şi luându-şi prosopul de la gât.) Dacă mai **sunaţi** o dată, **eu** nu vă deschid"[63].

În acest început de vodevil, servitorul va deschide uşa fără tragere de inimă, târâindu-şi picioarele. Folosind „on", el arată că nu se simte responsabil pentru acţiunea pe care o va face, o acţiune oarecare. În schimb, de îndată ce proferează o ameninţare („*Dacă mai **sunaţi** o dată, **eu** nu voi deschide*"), adică un act de vorbire care implică o alteritate puternică între enunţător şi co-enunţător, perechea *eu/dumneavoastră* apare din nou.

1.8. Dativul etic

Până acum am prezentat întrebuinţări ale mărcilor personale care îndeplinesc o funcţie în propoziţie (subiect, complement direct...) şi care pot fi înlocuite cu grupuri nominale. Însă, în momentul de faţă, vom lua în considerare următoarea întrebuinţare:

---

[63] Eugène Labiche, *Je croque ma tante*, 1858, scena 1.

Scanned with OKEN Scanner

(Nana, după ce a rupt relaţia cu protectorul bogat, contele Muffat, cere veşti despre el de la fostul ei frizer, Francis:)

– A, e cu Rose acum, spuse ea. Ei bine, să ştii Francis că puţin îmi pasă!... Să vezi, nenorocitul! *Îţi* deprinde obiceiuri, nu aşa, nu poate să ţină post doar opt zile[64].

Pronumele *îţi* pe care l-am evidenţiat aici are în cazul de faţă un statut remarcabil. Poziţia şi morfologia sa sunt cele ale unui complement în dativ al locuţiunii verbale „deprinde obiceiuri", în timp ce această locuţiune exclude prezenţa acestui tip de complement (*„Paul i-a deprins Luciei unele obiceiuri"). Aceste întrebuinţări, numite în mod tradiţional „expletive", manifestă un fel de exces de enunţare în domeniul sintacticii. Rezervat limbii vorbite şi enunţărilor care narează evenimente spectaculoase sau neaşteptate, **dativul etic** se interpretează ca o operaţie de „luare drept martor" a co-enunţătorului. Altfel spus, co-enunţătorul se regăseşte în poziţia de *actor al enunţării, însă nu al procesului evocat de enunţ.* Fenomen deosebit de clar când verbul nu cere un dativ.

Date fiind proprietăţile speciale ale dativului etic, întrebuinţarea sa reiterată într-un text precum *Fabulele* lui La Fontaine nu poate fi anodină. Să luăm de exemplu „Ursul şi pustnicul" (VIII, 10):

Dar într-o zi, când somnul i se părea mai dulce,/
ocrotitorul lui, cam necăjit – de-o Muscă îndărătnică şi rea/

[64] Émile Zola, *Gervaise*, trad. de Vlad Muşatescu, Univers, Bucureşti, 1982, p. 352.

Scanned with OKEN Scanner

pe care în zadar o izgonea – că iar venea,–/ [când îţi] luă în labe-un bolovan de stei/ pe care îl găsise la rădăcina pomului,/ şi puse capăt mojiciei ei,/ zdrobind cu el şi Musca, şi căpăţâna Omului[65].

După cum se ştie, ceea ce îl distinge pe La Fontaine de fabuliştii tradiţionali este faptul că el construieşte o dublă dramatizare: cea a istoriei povestite (prin dialoguri, prin varietatea punctelor de vedere, registrelor...), însă şi *cea a enunţării*. În spatele procesului de narare percepem constant prezenţa unui narator care îşi pune în scenă naraţiunea implicând în ea naratarul (= destinatarul povestirii): nu pe cititorii reali ai *Fabulelor*, desigur, ci pe figurile care îi construiesc scenografia.

Dativul etic este una dintre multiplele mărci ale implicării naratarului care converteşte fabula într-un fel de *conversaţie*. „Excesul" sintactic pe care îl presupune folosirea dativului etic trimite la un exces mai radical, cel al enunţării narative referitoare la ceea ce este narat. Pretinzând că este doar un mijloc de a „transmite" o istorioară, de a o face plăcută, naraţiunea lui La Fontaine inversează, în realitate, ierarhia tradiţională: în prim-plan trece relaţia dintre naraţiune şi istorioara povestită. Numeroasele povestiri şi morale din *Fabule* oferă în zadar privirii o lume violentă şi nedreaptă, căci enunţarea se bazează pe un limbaj sociabil, asociat unei depline arte de a trăi. *Fabulele* descriu un univers crud, dar îl şi

---

[65] La Fontaine, *Fabule*, *Ursul şi pustnicul* (trad. Aurel Tita), Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969, p. 331.

Scanned with OKEN Scanner

contestă prin ceea ce spun, prin puterile unei interlocuţiuni utopice între membrii unei elite rafinate.

1.9. Persoanele şi „politeţea"

Am simplifica totuşi prea mult lucrurile dacă am analiza persoanele fără să ţinem seama de problemele puse de existenţa formelor de „politeţe". Orice locutor francofon, de îndată ce ia cuvântul, este constrâns să aleagă între forme concurente, iar această alegere este semnificativă. Nu vom evoca aici decât pronumele „dumneavoastră", lăsând deoparte formele de respect articulate pe non-persoană („Domnul este servit", „Excelenţa Sa a avut o călătorie frumoasă?"...).

În cazul opoziţiei dintre *tu* şi *dumneavoastră*, se vorbeşte de obicei de „politeţe" când se pune problema caracterizării lui *dumneavoastră*. Această apelare este inexactă dacă prin ea se înţelege ideea de „deferenţă". De fapt, *dumneavoastră* reprezintă forma non marcată a opoziţiei, folosită în mod normal de subiecţii vorbitori: se spune „să ne tutuim", şi nu „să ne vorbim cu dumneavoastră". Principiul care ghidează alegerea între *tu* şi *dumneavoastră* este afirmaţia *unei apartenenţe sau a unei non-apartenenţe la aceeaşi sferă de reciprocitate*. Există oameni pe care îi tutuim în anumite circumstanţe (când aparţin aceleaşi sfere ca şi locutorul) şi cu care vorbim cu dumneavoastră în alte circumstanţe (în lipsa unei sfere comune). Astfel, departe de a fi o formă mai redusă de politeţe, *tu* poate fi chiar forma cerută, având în vedere că putem vorbi cu dumneavoastră şi pentru a marca excluderea, distanţarea, şi nu respectul.

Scanned with OKEN Scanner

A hotărî dacă trebuie să tutuim o anumită persoană sau să-i vorbim cu dumneavoastră nu înseamnă doar să respectăm un cod prestabilit; această decizie poate fi şi o manieră de a *impune un anumit cadru pentru dialogul cu celălalt.* Cadrul poate fi acceptat sau refuzat de co-enunţător, însă refuzul lui va fi interpretat ca o formă de agresivitate. Va fi realizat fie printr-o respingere explicită („Nu am păscut gâştele împreună"), fie impunându-i primului locutor un cadru de schimb conversaţional diferit (vorbindu-i cu dumneavoastră, de exemplu, celui care tutuieşte), astfel încât să înţeleagă că îi este refuzată intruziunea. Un exemplu elocvent este scena din *Amfitryon* de Molière în care sclavul Sosie îşi întâlneşte dublura identică în persoana zeului Mercur care i-a luat înfăţişarea. Mercur reuşeşte să impună o ierarhie netă între ei doar prin simpla siguranţă de sine. Astfel, îl interpelează pe Sosie tutuindu-l („Ce soartă ai, răspunde?"[66]), în timp ce acesta din urmă, subjugat, îi răspunde vorbindu-i cu dumneavoastră („Chiar dacă nimeni nu-i aici să [vă] spună/ Ce grele palme dăruiţi!"[67]). Făcând acest lucru, Mercur îi impune lui Sosie cadrul convenţiei teatrale clasice, în virtutea căreia stăpânii îşi tutuiesc valeţii şi confidenţii şi cer să li se vorbească cu dumneavoastră.

Existenţa convenţiilor proprii prezintă o mare importanţă pentru un anumit gen literar. Întrebuinţarea lui *tu* şi a lui *dumneavoastră* în textele literare diferă de

---

[66] Molière, *Opere alese*, *Amfitryon* (trad. Nina Cassian), Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1956, p. 226.

[67] Molière, *Opere alese*, *Amfitryon* (trad. Nina Cassian), Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1956, p. 227.

Scanned with OKEN Scanner

întrebuinţarea din limba comună. Cel mai adesea, genurile literare îşi definesc condiţii de enunţare specifice. Este binecunoscută în special tutuirea cititorului de către autor (*cf.* Victor Hugo în prefaţa de la *Contemplaţii*: „A, nesăbuitule care crezi că eu nu sunt ca tine!") sau cea a personalităţilor cărora le sunt dedicate poemele de către poeţii clasici. În cadrul convenţiilor, textul are capacitatea de a folosi alternanţa *tu/dumneavoastră* pentru a produce efecte de sens interesante. Racine recurge adesea la asta. În celebra scenă a declaraţiei făcute de Fedra lui Hipolit (*Fedra*, II, 5), regina trece de la *dumneavoastră* la *tu* în momentul în care scena părăseşte declaraţia implicită pentru declaraţia explicită: „O, suflet fără milă, m-ai înţeles prea bine"[68]. La fel, în *Bajazet* (V, 4) Roxane, adresându-i-se lui Bajazet, trece de la *dumneavoastră* la *tu* în momentul în care îşi schimbă atitudinea:

ROXANE: Dar mare-mi e mirarea, drept preţuire,
Drept plată de iubire, de bizuire,
Atâta vreme, printr-un vicleşug tăcut,
Că dragoste-mi purtaţi, v-aţi prefăcut.
BAJAZET: Cine? eu, Doamnă?
ROXANE: Da, chiar *tu*. Şi *ai* voinţă
Să negi dispreţul de n-aş avea ştiinţă ?

Simpla trecere de la *dumneavoastră* la *tu* realizează o schimbare de spaţiu enunţiativ, însă fără a afirma explicit acest lucru; Roxane nu-i *declară* lui Bajazet că a ajuns la capătul puterilor, i-o *arată* însă, abandonându-l

[68] Jean Racine, *Teatru*, *Fedra* (trad. Petru Manoliu), Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1959, p. 276.

Scanned with OKEN Scanner

pe *dumneavoastră* pentru *tu*. Ea îl lasă să înţeleagă astfel că s-a schimbat cadrul relaţiilor lor, că de la disimularea şi respectul convenienţelor a trecut acum la violenţa supremă. Ea iese atât din cadrul normelor morale, cât şi de limbaj: acel Bajazet pe care ea îl tutuieşte acum este cel căruia îi impune alegerea între a asista la asasinarea fiinţei iubite sau la propria asasinare.

La sfârşitul scenei, trecerea la o nouă etapă este din nou marcată de un joc construit pe schimbarea lui *tu* cu *dumneavoastră*. Roxane revine la acel *dumneavoastră* iniţial în ultima ei replică, lapidară: „Ieşiţi". Aici, *dumneavoastră* are o cu totul altă valoare decât la începutul scenei; el marchează excluderea definitivă a lui Bajazet, pe care ordinul „ieşiţi" dat de Roxane îl condamnă la moarte. Precedentul *tu* se încarcă retroactiv cu o nouă semnificaţie: trecând prin violenţă, ajunge acum la dragoste. Aşadar, conţinutul cuvintelor nu a contat câtuşi de puţin: şi când era pradă unei violenţe geloase, sultana care spunea „tu" rămânea tot în registrul amoros.

1.10. Deicticele spaţiale

După cum am văzut, deicticele spaţiale se interpretează ţinându-se seama de poziţia corpului enunţătorului şi de gesturile sale. Acesta nu este singurul mijloc de care limba dispune pentru a opera o localizare; alături de această reperare faţă de enunţător, există şi o reperare *absolută* prin nume proprii (la Lyon, în Franţa...) sau prin GN[69] definite (*capitala Franţei*) în

[69] Grupuri Nominale. (n. t.)

Scanned with OKEN Scanner

care termenii îşi sunt suficienţi, într-un fel, precum şi o reperare *relativă* : localizarea poate, în acel moment, să se sprijine pe un element din contextul lingvistic (*la Lyon ... în apropierea acestui oraş)* sau pe un reper absolut (*aproape de Lyon*). Să luăm, de exemplu, următorul fragment din *Paul şi Virginia*, de Bernardin de Saint-Pierre:

> Virginiei îi plăcea să se odihnească *în preajma [acestei] fântâni* împodobite cu un fast pe cât de măreţ, pe atât de sălbatic. Venea adesea *aici, la umbra celor doi cocotieri*, să spele rufele [70].

Cel care nu cunoaşte acest pasaj va întâmpina dificultăţi în interpretarea celor două referinţe spaţiale în italice, atâta vreme cât nu ştie ce anume este desemnat de „această fântână" sau de „cei doi cocotieri". Însă incertitudinea sa va dispărea dacă va avea acces la paginile anterioare ale romanului: „[această] fântână" sau „cei doi cocotieri" constituie reluarea (marcată de determinanţii substantivului, articolul demonstrativ şi articolul hotărât) unor substantive deja introduse în text. Adverbul „aici" presupune şi un fenomen de reluare, însă antecedentul său se găseşte în fraza anterioară. Specifică unei povestiri clasice este construirea în text a unei reţele de relaţii, astfel încât referinţele spaţiale să nu fie opace: „fântâna" nu desemnează un obiect pe care naratorul l-ar arăta alocutarului său în mediul fizic, ci un grup nominal care a fost deja introdus în naraţiune.

---

[70] Bernardin de Saint-Pierre, *Paul şi Virginia* (trad. de Victoria Ursu), Editura pentru literatură, Bucureşti, 1907, p. 44.

Scanned with OKEN Scanner

Acest lucru nu înseamnă că o povestire clasică nu poate conţine deictice spaţiale. În general, ele sunt rostite de personaje şi interpretate datorită informaţiilor furnizate de cotext. Ilustrativ este fragmentul următor:

> La fiecare pachet, mulţimea fremăta. Îşi arătau obiectele spunând tare: „Ăsta-i cortul... Acelea-s conservele, farmacia, lăzile cu arme"... [71]

Demonstrativele „acesta", „acelea" sunt deictice, însă personajele sunt cele care îi precizează indirect cititorului care le este referentul. Iată un procedeu care permite producerea unui efect de autenticitate, fără a opaciza textul. Este de la sine înţeles că recuperarea referentului deicticelor spaţiale nu se face chiar imediat sau nu se face chiar deloc, în special în romanul contemporan, care uneori îşi ia mari libertăţi faţă de constrângerile naraţiunii tradiţionale.

Într-o povestire sau într-un fragment de povestire care foloseşte tehnica „monologului interior" nu se face diferenţa între narator şi personaj. Acest tip de naraţiune exclude *a priori* posibilitatea ca naratorul să expliciteze referentul ambreiorilor. În momentul în care, în *Roşu şi Negru*, Doamna de Rênal îl întreabă pe Julien, pe care îl vede pentru prima dată: „Ce faci aici, copile?", deicticul *aici* este interpretat prin prisma a ceea ce a fost spus mai sus de narator (scena are loc „aproape de uşa de la intrare" a casei familiei de Rênal). Însă în cazul în care nu există un narator, textul trebuie să găsească un mijloc

---

[71] Alphonse Daudet, *Aventurile miraculoase ale lui Tartarin din Tarascon* (trad. de Lidia şi Daniel Corbu) Editura Dab Canova, Iaşi, 1992, p. 31.

Scanned with OKEN Scanner

pentru a explicita referinţele deictice fără a ieşi din conştiinţa subiectului. Acest lucru obligă uneori textul să recurgă la construcţii deloc fireşti. De pildă, în monologul interior din *Les lauriers sont coupés*:

> Seara în care am scris acestea este seara în care o întâlnisem, pe bulevard, pe acea fată cu ochii mari, cu privire neclară, mergând, lîncezind, cu hainele ei de muncitoare săracă, pe sub copacii goi şi prin răcoarea înserării limpezi de lună martie.
>
> (Edouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, cap. V)

Este evident că aici „acea" are rolul de a face aluzie la un referent cunoscut de enunţător, însă el îi furnizează în acelaşi timp cititorului informaţiile care îi vor permite să-şi construiască o reprezentare precisă. Cu acest tip de folosire ieşim totuşi din localizarea în sens strict, având în vedere că nu desemnează referenţii accesibili din cadrul înconjurător, ci reprezentările conştiinţei.

În momentul în care referentul unui deictic îi este opac cititorului, acesta din urmă are inevitabil tendinţa să considere că dacă ar putea asista la scena descrisă sau să locuiască în conştiinţa personajelor, ar avea acces la el. Acest lucru ne îndeamnă să uităm că lumea pe care ficţiunea pare să o reprezinte nu există decât... prin această ficţiune. În acest sens, povestirea nu poate să furnizeze decât un număr insuficient de informaţii: ea furnizează prin definiţie ceea ce este îi necesar propriei sale economii. Dacă o anumită informaţie lipseşte, acest lucru se întâmplă pentru că povestirea este făcută în aşa fel încât informaţia respectivă să nu fie furnizată.

Scanned with OKEN Scanner

1.11. Tipuri de deictice spaţiale

Din punct de vedere morfo-sintactic, clasa deicticelor spaţiale este eterogenă, împărţindu-se în principal în două grupuri, *demonstrative* şi *adverbiale*.

Dacă unele demonstrative sunt deictice prin excelenţă, putând însoţi un gest al enunţătorului (*asta*, *aceasta*, *aceea*), altele combină sensul lexical şi valoarea deictică: în mod direct (*această masă*) sau prin pronominalizare (*acesta*, *acela*). A nu se confunda, atenţie, aceste deictice veritabile cu demonstrativele cu valoare anaforică, prin care se reia o unitate deja introdusă în text (*cf.* „acestei fântâni" din fragmentul din *Paul şi Virginia* sau „acestea" de la începutul fragmentului din *Les lauriers sont coupés*).

Deicticele adverbiale cu statut de „complemente circumstanţiale" se distribuie în diverse microsisteme de opoziţii: *aici / acolo, aproape / departe, în faţa / în spatele, la stânga / la dreapta* etc, decodându-se în funcţie de felul în care enunţătorul lor se înscrie în spaţiu. Ajunge ca enunţătorul să se întoarcă numai, şi „în faţa" devine „în spatele", ceea ce era „la stânga" devine acum „la dreapta".

Printre aceste axe de opoziţii semantice, limba privilegiază indiscutabil opoziţia pe care o regăsim în *aceasta / aceea, aici / acolo, acesta / acela.*

În limba franceză contemporană, opoziţia dintre *-ci / là* tinde să slăbească[72], având în vedere faptul că formele în *-là* sau adverbul *là* se folosesc în mod curent

---

[72] Este analizată aici funcţionarea unui fenomen lingvistic specific limbii franceze (n.t.).

Scanned with OKEN Scanner

pentru a desemna orice tip de obiect, indiferent dacă se află în apropiere sau în depărtare. *Là* neutralizează deci opoziţia. De fapt, această opoziţie primordială care disociază sfera eului şi a elementelor care depind de el în mod imediat, de sfera non-eului nu funcţionează decât în registrul spaţial; ea este de asemenea valabilă pentru valorizarea şi devalorizarea legată de o distanţare mai abstractă. În virtutea unei ambiguităţi ce nu poate fi clarificată, domeniul lui *-là* poate marca atât excluderea de sine (distanţare admirativă), cât şi excluderea celuilalt (respingere). În aceste condiţii, *cet homme-là* poate lua, în funcţie de intonaţie, inflexiunea laudei sau a dispreţului. În *Jocul dragostei şi al întâmplării*, de Marivaux, Silvia spune despre Dorante pe care începe să-l iubească: „*Băiatul ăla* nu e prost şi nu o plâng pe servitoarea ce-l va lua de bărbat" (I, 7); în schimb, despre Arlequin, de care nu-i place, spune că refuză „să suporte brutalităţile *animalului ăluia*" (II, 7), excluderea fiind aici întărită de substantivul „animal".

Alături de deicticele spaţiale uşor de reperat, există fenomene deictice mai puţin evidente. Este mai ales cazul opoziţiei între *a merge* şi *a veni*. Obiectiv vorbind, nu există nicio diferenţă între *Paul merge la birou* şi *Paul vine la birou*, însă *a veni* se foloseşte dacă agentul procesului se îndreaptă către locul în care se află enunţătorul în momentul în care se realizează / s-a realizat / se va realiza acest proces. În următorul pasaj din Jean Giono, enunţătorul se plasează în centrul scenei, spre care converge totul:

> La început, a fost ca o bucată mare din ţinutul păduros, smuls cu viaţa lui cu tot, cu pământ, cu

Scanned with OKEN Scanner

păienjenişul rădăcinilor de brazi, cu muşchi, cu mirosul scoarţelor de copaci [...]. Toate astea m-au cuprins, m-au acoperit cu miresme, culoare şi sunete şi s-au topit în noapte spre dreapta mea[73].

1.12. Probleme de narator

Pornind de la cele câteva elemente pe care le-am prezentat mai sus, putem întrezări deja dificultăţile cu care se confruntă naratorul când trebuie să localizeze ceva în text. Îi este deci dificil să-şi menţină constant o poziţie care ar elimina orice reperare deictică, fie că e bazată pe subiectivitatea naratorului, fie pe cea a personajelor. Acest lucru este cu atât mai dificil cu cât localizările aparent obiective şi independente de actul enunţării pot conţine un punct de reper subiectiv. A scrie, de exemplu, *Bărbatul era în spatele copacului* nu este posibil decât în cazul în care copacul se află mai aproape de observator decât bărbatul respectiv. În egală măsură, o expresie ca „în stânga casei" are două interpretări, în funcţie de locul în care se află conştiinţa care îi serveşte drept centru de percepţie: în faţa casei sau în interiorul ei. În plus, trebuie să ţinem seama de faptul că noţiunea de „stânga" a unei case nu are sens decât prin raportare la intrarea ei; acest aspect face, de exemplu, ca *în stânga copacului* să nu fie interpretabilă în afara unei reperări subiective, copacii nefiind orientaţi.

---

[73] Jean Giono, *Unul din Baumugnes* (trad. de Sorina Bercescu), Editura Univers, Bucureşti, 1981, p. 94.

Scanned with OKEN Scanner

Localizările efectuate de romane oscilează între o reperare care nu ar implica un punct de vedere aparte şi o reperare subiectivă, indiferent dacă aceasta din urmă este raportată la punctul de vedere al naratorului sau al unui personaj. În mod evident, incipitul cărţii *Antoine Bloyé* de Paul Nizan ilustrează primul caz:

> Aceasta era o stradă pe care nu trecea aproape nimeni, o stradă doar cu case *într-un oraş din Vest*. Ierburi creşteau *pe pământul bătătorit al trotuarelor şi pe şosea*, graminee, pătlagine. *În faţa numărului 11 şi a numărului 20* se întindeau petele de ulei lăsate de cele două automobile de pe stradă.
>
> *La numărul 9*, ciocanul care arăta o mână ce ţinea o bilă, ca mâna dreaptă a unui împărat, avea un nod din crep [...][74].

De fapt, acest text nu a eliminat orice dimensiune deictică. Demonstrativul din construcţia inaugurală *aceasta era* marchează intrarea în enunţarea narativă: naratorul începe textul desemnându-i cititorului un loc căruia, în realitate, el îi dă naştere prin chiar gestul său. Însă odată pornită pe această cale, povestirea devine într-un fel autonomă, ţesându-şi propriul joc de trimiteri interne. Această autonomie prezintă totuşi nişte limite inevitabile: „Vestul" nu poate fi interpretat decât de un cititor care se orientează în spaţiul cultural francez; într-un roman american Vestul ar avea o cu totul altă valoare.

Acestui tip de reperare i se opune cel de la începutul cărţii *Soeur Philomène*, de Edmond şi Jules de Goncourt. Reperarea se realizează aici în jurul punctului

[74] Paul Nizan, *Antoine Bloyé*, Paris, Grasset.

Scanned with OKEN Scanner

de vedere al unui subiect implicit, care, de altfel, nu este personaj în povestire:

> Sala este înaltă şi mare. E lungă şi se pierde într-o umbră cu care se confundă la infinit.
>
> E noapte. Două sobe aruncă pe uşiţa deschisă o licărire roşie. Din loc în loc lămpi, a căror lumină se stinge vizibil, dau naştere la o urmă de foc pe duşumeaua lucioasă. Sub licărirea lor îndoielnică şi tremurândă, perdelele se întind confuz, ca o pată albă *la dreapta şi la stânga* pe pereţi, paturile sunt luminate uşor, şiruri de paturi apar pe jumătate, şiruri abia zărite în noapte. La un capăt al sălii, în adâncul întunericului, ceva pare că păleşte, ceva ce seamănă cu o Fecioară din ipsos [...].
>
> *Acolo* unde era o lampă, lângă o cărticică de rugăciuni, pe un scaun pe a cărui împletitură o lumina, o fată grasă cu picioarele sprijinite de scaun se ridică, cu părul încâlcit de somn, din fotoliul mare acoperit cu un cearşaf negru, în care stătea, moţăind.

Am pus în italice cele trei localizări strict deictice. Ansamblul descrierii este construit în funcţie de un observator aflat la capătul sălii, care ar contempla-o pe lungime. De altfel, caracterul pictural al acestui dispozitiv este explicitat chiar în text, puţin mai încolo: „lampă după lampă, *perspectiva* se îndepărtează". Nu mai este nevoie să insistăm pe relaţiile strânse care se leagă între acest tip de descriere şi impresionismul pictural cu care acesta este contemporan; „impresiile" presupun un subiect care percepe, fie şi rămas nedeterminat, cum se întâmplă în acest text care-i alocă cititorului un punct de observaţie.

Scanned with OKEN Scanner

Textele narative pot evita alternativa dintre textul fără punct de vedere şi textul raportat la punctul de vedere al unui personaj, atribuind elementele deictice unui narator neidentificat. La Milan Kundera, următorul început de roman este ilustrativ în acest sens:

> Începe toamna – coroanele copacilor se îngălbenesc, se înroşesc, ruginesc; mica staţiune balneoclimaterică, aşezată într-o vale fermecătoare, pare asediată de flăcări. De-a lungul colonadei mişună femei, aplecându-se, când una, când alta, deasupra izvoarelor. Femei ce nu pot avea copii, nutrind însă speranţa că în această staţiune vor dobândi fecunditatea.
>
> Printre pacienţi, bărbaţi sunt mult mai puţini [*aici*], dar sunt, întrucât se spune că – pe lângă miracolele sale ginecologice – această staţiune ar mai avea darul să întărească şi inimile. Totuşi, la un pacient sunt aici două paciente, fapt ce o scoate din răbdări pe tânăra asistentă medicală Ruzena care lucrează [*aici*] la bazinul afectat tratamentului doamnelor sterile![75]

În acest text, nu există un personaj efectiv sau virtual la care să putem raporta cele două ocurenţe ale deicticului *aici*. Mai exact, singurul „personaj" care ar putea susţine enunţarea acestor deictice este însuşi naratorul care se adresează cititorului. Naraţiunea implică într-adevăr o dublă scenă: cea a **întâmplării** povestite şi cea a **narării** acestei întâmplări[76]. Adverbele „aici" nu

---

[75] Milan Kundera, *Valsul de adio* (trad. de Jean Grosu), Editura Univers, Bucureşti, 1996, p. 5.

[76] Nu trebuie să confundăm *întâmplarea* (evenimentele povestite) cu *povestirea*, adică textul care consemnează această

desemnează staţiunea balneoclimaterică altfel *decât aşa cum figurează ea pe scena narativă*, localizată faţă de narator şi cititor. Dacă textul ar fi conţinut *acolo*, *în acel loc* etc., în loc de *aici*, ar fi creat un punct de reper pentru staţiune în enunţurile anterioare, fără ca enunţarea să mai intervină în un fel. În ambele cazuri, referentul vizat rămâne acelaşi, însă procesul de referinţă cunoaşte traiectorii distincte. La Kundera, această alunecare discretă de la un plan la altul nu este făcută pentru a surprinde, deoarece naratorul este constant luat drept martor activ şi ironic la aventurile eroului său. De altfel, aceste două ocurenţe ale adverbului deictic *aici* sunt asociate în text cu câteva elemente care implică un subiect evaluator: „pare asediată", „vale fermecătoare", „se spune că…".

Spre deosebire de romancier, autorul dramatic nu se confruntă cu aceste probleme de localizare. Având în vedere că el oferă spectacolul schimburilor verbale presupuse a fi independente de el şi cum locul enunţării este imediat perceptibil pentru spectator, deicticele spaţiale sunt interpretabile de către public dacă trimit la elemente accesibile de pe scenă. În momentul în care Contesa îi cere Suzannei la începutul actului al II-lea din *Nunta lui Figaro*:

întâmplare, nici cu *naraţiunea*, actul enunţării care a produs povestirea. Reluăm aici terminologia lui G. Genette (*Nouveau discours du récit*, p. 10). În capitolul al doilea, vom introduce o accepţiune total diferită a „povestirii".

Scanned with OKEN Scanner

> Deschide puţin fereastra dinspre grădină – e o căldură aici!...[77],

decorul este cel care permite determinarea directă a faptului că *aici* desemnează dormitorul Contesei. Totuşi, înainte de punerea în scenă, acest decor nu există decât textual, în didascalii. Este ceea ce se întâmplă în următorul act din *Nunta lui Figaro*:

> O cameră de culcare luxoasă, cu un pat mare, cu alcov, pe o estradă. Uşa de la intrare este în dreapta, o altă uşă se deschide spre budoarul contesei, în stânga, în prim-plan[78].

De regulă, în teatrul clasic, se ştie că didascaliile de acest tip lipsesc sau sunt extrem de vagi. În realitate, decorurile sunt determinate de convenţii care definesc fiecare gen.

1.13. Focalizarea şi punctul de vedere

Problemele analizate mai sus interferează cu problema **focalizării** (pe care unii autori o numesc şi „punct de vedere", „viziune", „perspectivă"), temă aflată de multă vreme în centrul preocupărilor pe care le au teoreticienii tehnicilor narative. Astfel, mult timp a fost acceptată clasificarea lui G. Genette, care distinge trei tipuri:

---

[77] Beaumarchais, *Nunta lui Figaro* (trad. de Anda Boldur, Valentin Lipatti), Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967,p. 144.

[78] Beaumarchais, *Nunta lui Figaro* (trad. de Anda Boldur, Valentin Lipatti), Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967,p. 142.

Scanned with OKEN Scanner

– *non-focalizarea* sau *focalizarea zero*: ar fi cea a romancierului omniscient, care nu are propriu-zis un punct de vedere;
– *focalizarea internă*, care prezintă situaţiile prin conştiinţa unui personaj;
– *focalizarea externă*, care descrie din exterior un personaj la conştiinţa căruia nu avem acces.

Însă caracterul deictic sau non-deictic al elementelor localizatoare ţine de un nivel diferit de analiză. Nimic nu împiedică naratorul să recurgă, de exemplu, la „focalizarea internă" folosind reperaje non-deictice.

Punctul slab în tipologia lui Genette este focalizarea „externă", greu de ilustrat. Alain Rabatel[79] a propus o diferenţiere mai realistă, punând în opoziţie doar două tipuri de focalizare, pe care el preferă să le numească două tipuri de **puncte de vedere**: cel al *personajului* şi cel al *naratorului*. Acesta din urmă are astfel două statuturi: este responsabilul omniscient al firului narativ, însă poate fi şi sursa percepţiilor şi a aprecierilor subiective.

Să analizăm următorul început de roman:

> În realitate, trebuia să fii un original precum acest minunat doctor Cézambre ca să revii de acolo atât de nonşalant, la pas, pe căluţ, fără a o lua la galop, în noaptea asta grozavă de martie, pe drumul îngust care duce de la Croisic la Guérande, de-a lungul salinelor. *Fără doar şi poate, drumul era frumos, mărginit de mlaştini înflorite cu*

[79] *Une histoire du point de vue*, Klincksieck, Paris, 1997 şi *La construction textuelle du point de vue*, Delachaux et Niestlé, Lausanne, 1998.

Scanned with OKEN Scanner

> *un mucegai roz; pe de altă parte, cerul de la ora trei dimineaţa avea şi el frumuseţea lui, cu stele ce păleau şi cu o semilună mică pe care un vechi cântec breton o compară cu o unghie roasă de înger.* Însă doctorul părea prea blazat de toate aceste detalii ale drumului malaric pe care le cunoştea pe de rost[80].

Începutul textului implică în mod clar subiectivitatea naratorului. Ea este evidentă în fragmentul pe care l-am pus în italice: spectacolul este impus ca perceput de conştiinţa naratorului, şi nu a personajului, care în mod intenţionat nu este deloc atent la ceea ce-l înconjoară. Vom remarca referitor la acest exemplu (însă acest lucru se întâmplă în general) că, în cazul punctului de vedere, este imposibil să deosebim reprezentarea *percepţiilor* de reprezentarea *gândurilor*[81].

1.14. Deicticele temporale

Dacă deicticele *spaţiale* se organizează pornind de la poziţia corpului enunţătorului, deicticele *temporale* au ca punct de reper *momentul enunţării*, moment care corespunde *prezentului lingvistic*.

Ca şi mai sus, trebuie să facem o deosebire între indicaţiile temporale cu reperaj „absolut" (*în 1975, pe 22 iunie 1912...*) şi cele care au nevoie de un punct de reper pentru a fi interpretate. Dintre acestea din urmă trebuie să

---

[80] Jean Richepin, *La Glu*, 1881, nouă ediţie 1910 Bibliothèque Charpentier, p. 1.

[81] Vom reveni asupra temei punctului de vedere în capitolul al treilea.

Scanned with OKEN Scanner

distingem reperajele deictice de reperajele non-deictice. Reperajele deictice se bazează pe momentul enunţării (*L-am văzut ieri*), reperajele non-deictice au drept punct de reper o indicaţie temporală dată de cotext: în *L-am văzut cu o zi înainte de plecarea sa*, „plecarea sa" este construcţia care ne permite să determinăm referinţa construcţiei „cu o zi înainte". Diferenţa dintre *ieri* şi *cu o zi înainte de plecarea sa* nu constă în durata obiectivă – având în vedere faptul că ambele marchează intervalul de o zi înainte de punctul de reper –, ci în natura acestui reper. Deicticul *ieri*, în funcţie de momentul în care va fi enunţat, va putea trimite la o infinitate de date diferite, în timp ce *cu o zi înainte de plecarea sa* nu va putea fi schimbat atunci când se fixează momentul corespunzător *plecării sale*.

Nu putem totuşi să limităm clasa deicticelor temporale la elemente a căror funcţie este cea de „complement circumstanţial" şi al căror statut este cel al unui adverb (*mâine*) sau al unui grup prepoziţional (*peste câteva luni*). Alături de ele, există un triplet de deictice pe cât de esenţiale, pe atât de discrete: mărcile „timpului" înscrise în morfologia verbală, fie că este vorba despre prezent, trecut sau viitor. Astfel, *L-am văzut ieri* conţine nu doar unul, ci *două* deictice temporale: *ieri* şi „trecutul" asociat paradigmei perfectului compus.

Aceste „timpuri" nu sunt în relaţie biunivocă cu paradigmele conjugării verbale (perfectul compus, viitorul simplu...) inventariate de gramaticieni. Într-adevăr:

– acelaşi deictic poate figura în mai multe paradigme în acelaşi timp (imperfectul şi perfectul compus, de exemplu, ţin ambele cel mai adesea de „trecut");

Scanned with OKEN Scanner

– paradigma ca unitate independentă are o mai mică importanţă decât folosirea ei; de exemplu, există contexte în care formele de indicativ prezent îşi pierd valoarea deictică de prezent;
– vom vedea în capitolul următor că o paradigmă precum perfectul simplu are proprietatea de a se sustrage oricărui reperaj deictic, de a implica o disociere între enunţ şi situaţia sa de enunţare;
– doar paradigmele indicativului pot avea o valoare deictică. Conjunctivele numite „prezent" sau „perfect" nu constituie adevărate „prezenturi" şi nici adevărate „trecuturi", adică elemente care indică faptul că procesul este simultan sau anterior momentului enunţării;
– există folosiri „dependente", forme a căror apariţie nu este motivată de relaţia cu momentul enunţării, ci de dependenţa lor faţă de o altă formă. Astfel, în *Paul a recunoscut că tu aveai să pierzi*, auxiliarul *aveai* are rolul de a indica un moment posterior lui *a recunoscut*, fără a fi însă un viitor real.

15. Clasificarea deicticelor temporale

Deicticele temporale sunt numeroase şi nu le vom enumera aici exhaustiv. Vom da doar câteva exemple, accentuând corespondentul lor non-deictic, cel care se sprijină pe un reper intern, din enunţ, lucru care ne va permite să observăm clar alternativa care se oferă în mod continuu locutorului, în momentul în care are nevoie să situeze un proces în timp. Acest principiu de

Scanned with OKEN Scanner

corespondenţă între cele două registre nu înseamnă neapărat că fiecare termen deictic posedă un echivalent exact şi unic în registrul non-deictic, şi reciproc; alături de perechi cum ar fi *ieri / cu o zi înainte, în această seară / în acea seară...*, există zone mai instabile. Deicticul *peste o lună*, de exemplu, prezintă doi corespondenţi non-deictici, *după o lună* şi *o lună mai târziu*.

	Punctul de reper este momentul enunţării	Punctul de reper este un element din enunţ
Coincidenţă cu punctul de reper	*Acum* *În acest moment*	*Atunci* *În acel moment*
Anterioritate faţă de punctul de reper	*Ieri* *Acum opt zile*	*Cu o zi înainte* *Cu opt zile înainte*
Posterioritate faţă de punctul de reper	*Mâine* *Peste o lună*	*În ziua următoare* *O lună mai târziu*
Anterioritate, simultaneitate sau posterioritate faţă de punctul de reper	*Astăzi* *În această vară*	*În acea zi* *În acea vară*
Anterioritate sau posterioritate	*Imediat* *Luni* DEICTICE	– *în acea zi de luni* NON - DEICTICE

1.16. Temporalitatea narativă

Pentru naraţiune este deosebit de important să se opereze o alegere potrivită din cele trei posibilităţi

Scanned with OKEN Scanner

existente – localizarea temporală absolută (*12 decembrie 1950*), relativă faţă de enunţ (*a doua zi după plecarea sa*) şi relativă faţă de enunţare (*astăzi*). Este greu de conceput o povestire care ar menţine, de la un capăt la celălalt, acelaşi tip de reperaj. În acest sens, regula generală este combinarea celor trei proceduri. Cel mai impersonal roman sfârşeşte întotdeauna prin a lăsa loc deicticelor temporale, cu condiţia ca personajele să se exprime în discurs direct. Însă există şi texte în care domină reperajul deictic. Este cazul acelora care ţin de tehnica „monologului interior" (*infra*, cap. 5), în care conştiinţa unui narator-personaj organizează totul pornind de la prezentul său:

> *E* întuneric pe stradă; totuşi, nu-*i* decât şapte şi jumătate; mă *voi întoarce* acasă; *voi ajunge* cu mult înainte de nouă pentru Ştiri. Bulevardul nu-*i* chiar aşa de întunecat pe cât *părea* la început; ceru-*i* senin; pe trotuare o strălucire, lumina felinarelor cu gaz, a câte trei felinare cu gaz; puţină lume afară; acolo Opera, foaierul înflăcărat al Operei; *merg* pe partea dreaptă a bulevardului, spre Operă. *Mi-am uitat* mănuşile; ei! *voi ajunge imediat* acasă; iar *acum nu-i* nimeni pe stradă. *În curând voi fi* acasă.[...][82].

Am subliniat indicatorii temporali strict deictici. Însă ei nu sunt singurii care funcţionează în acest tip de povestire; există şi reperaje non-deictice, de exemplu când personajul central evocă evenimente trecute, pe care le articulează între ele:

[82] Édouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, cap. al III-lea.

Scanned with OKEN Scanner

> Fusesem să o văd *cu o zi înainte*, pentru prima dată; la miezul nopţii, când am fost să o chem, la portarul de la teatru, mi s-a înmânat acest bilet. Iar *în ziua următoare*? *În ziua următoare* m-a trimis ea la plimbare, la portar[83].

Aici indicaţiile temporale nu sunt interpretate faţă de prezentul enunţării (în acest caz am fi avut *ieri* şi *mâine*), ci faţă de un moment precizat în cotext.

Unui mod de naraţiune dominat de reperajele deictice i se va opune modul ilustrat perfect de următorul incipit din *Pierrette* de Balzac:

> *În octombrie 1827*, în zori, un tânăr de o şaisprezece ani, a cărui ţinută trăda ceea ce frazeologia modernă denumeşte, cu atâta insolenţă, un proletar, se opri într-o piaţetă aflătoare în partea de jos a orăşelului Provins[84].

În aceste rânduri iniţiale avem de-a face cu un reperaj absolut. Desigur, caracterul „absolut" al acestei localizări este oarecum... relativ, având în vedere că însuşi calendarul este în ultimă instanţă organizat pornind de la un fapt istoric, viaţa lui Hristos.

În orice caz, cât priveşte reperajul temporal, realitatea textelor este complexă. Să analizăm începutul din *O fiică a Evei* de acelaşi Balzac:

---

[83] Ibid., cap. al V-lea.

[84] Honoré de Balzac, 1986, *Pierrette* (traducere de G. Marcuson), Editura Univers, Bucureşti, p. 419.

Scanned with OKEN Scanner

> Într-o seară, la ora unsprezece şi jumătate, într-una dintre cele mai frumoase case din strada Neuve-des-Mathurins, două femei şedeau în faţa căminului, într-un budoar tapiţat cu acea catifea albastră cu reflexe dulci şi schimbătoare, pe care industria franceză n-a izbutit s-o fabrice decât *în ultimii ani*. Unul dintre acei tapiţeri care sunt adevăraţi artişti drapase la uşi şi la ferestre perdele noi de caşmir, de un albastru asemănător cu cel al tapetului. O lampă de argint împodobită cu peruzele, atârnată de trei lanţuri migălos lucrate, cobora dintr-o rozetă frumoasă, aşezată în mijlocul tavanului. Stilul decoraţiei era urmărit până în cele mai mici amănunte, chiar şi pe acest plafon de mătase albastră, brăzdat de lungi benţi plisate de caşmir alb, care cad la distanţe egale de pereţii tapetaţi şi sunt prinse cu funde de mărgele. Piciorul întâlneşte ţesătura caldă a unui covor belgian, des ca o pajişte, pe al cărui fond cenuşiu ca inul sunt semănate buchete albastre [...]. Deasupra, lucesc apele unduitoare ale unei oglinzi veneţiene, într-o ramă de abanos încărcată de figuri în relief, venită din o veche reşedinţă regală. Două jardiniere desfăşurau luxul bolnav al serelor, flori palide şi dumnezeieşti, perle ale botanicii.
>
> În budoarul acesta rece, ordonat, curat de parcă ar fi fost de vânzare, n-ai fi găsit dezordinea aceea jucăuşă şi capricioasă care dovedeşte fericire. Totul era acolo în armonie cu clipa aceea, pentru că cele două femei plângeau. Totul părea că suferă[85].

Deşi acest text are o factură clasică, cititorul tot trebuie să opereze anumite modelări pentru a reconstrui temporalitatea. Mai întâi de toate, trebuie să interpreteze deicticul „în ultimii ani", gândindu-se la data apariţiei

[85] Honoré de Balzac, *O fiică a Evei* (trad. de Lucia Demetrius), Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti,1969, pp.7-8.

Scanned with OKEN Scanner

romanului. În lipsa altei orientări, cititorul contemporan cu Balzac trebuie să presupună că, în ciuda folosirii unui timp din trecut, povestirea se derulează în prezent. În schimb, cititorul de astăzi, obligat să decodeze „în ultimii ani" faţă de data publicării cărţii, trebuie să mobilizeze cunoştinţe exterioare povestirii propriu-zise pentru a determina în ce perioadă are loc povestirea. În al doilea rând, după două fraze la trecut, apar o serie de enunţuri la prezent care însă, în realitate, nu sunt deictice: ele se referă la aceeaşi perioadă ca şi enunţurile la trecut. În acest fragment, folosirea „prezentului naraţiunii" pare motivată de descrierea mobilierului. Însă acest lucru nu este îndeajuns pentru a explica imperfectul *desfăşurau* din ultima frază a descrierii; totul se petrece ca şi cum ar fi vorba despre o frază de trecere de la descrierea cadrului la prezent către întoarcerea la intrigă, la personaje, marcată prin imperfect. Prezenţa adverbului *atunci* (care implică un reperaj prin cotext) alături de *desfăşurau* marchează schimbarea punctului de reper: cum prezentul naraţiunii are tendinţa de a eluda faptul că este vorba despre o întâmplare trecută, adverbul *atunci*, asociat imperfectului, reintroduce decalajul.

1.17. Povestire şi situaţie de enunţare

În cazul unei naraţiuni literare, se impune analiza relaţiei dintre momentul şi locul de unde se presupune că naratorul vorbeşte (*scenografia* naraţiunii) şi momentul şi locul evenimentelor pe care le narează (*povestirea*). În acest domeniu, varietatea dispozitivelor posibile pare

Scanned with OKEN Scanner

nelimitată. Am amintit deja cele mai simple cazuri, diametral opuse:

– disocierea completă dintre lumea povestită şi instanţa narativă, care încearcă să şteargă orice urmă a prezenţei sale. Este vorba, în special, de textele la perfectul simplu, cu non-persoană, în care nu intervine naratorul (*cf. infra*, cap. 2: conceptul „povestirii non-ambreiate");

– coincidenţa dintre nivelul naraţiunii şi nivelul povestirii. Este şi cazul monologului interior.

Acestea sunt procedee extreme. Cel mai adesea textul înlănţuie dispozitive de compromis. Să luăm în considerare, de exemplu, romanul lui Barbey d'Aurevilly, *Un prêtre marié* (1865). În *Introducere*, naratorul, care se exprimă la persoana întâi singular, face o primă povestire, cea a întâlnirii sale cu un anumit Rollon Langrune, care cunoaşte povestea unei femei al cărei portret intrigă. Timp de trei nopţi, Rollon îi povesteşte naratorului aventurile acestei femei, aventuri pe care naratorul le transcrie pentru cititor. Iar noi citim această transcriere. Urmărind astfel un procedeu tradiţional, naratorul romanului îşi prezintă transcrierea drept o transpunere, inferioară originalului, povestirea lui Rollon. Astfel, el îşi asumă responsabilitatea naraţiunii:

> Paginile care vor urma vor semăna cu ipsosul cu care se ia amprenta vieţii şi care nu e decât o ironie! Însă omul se simte atât de neputincios în faţa morţii că se mulţumeşte cu atâta lucru. Să va mulţumiţi şi voi cu atât![86]

[86] *Introducere*.

Scanned with OKEN Scanner

Întâlnim aici o noţiune importantă, mai ales pentru literatura clasică, cea a **contractului narativ**. Se întâmplă adesea ca povestirea să nu fie spusă pur şi simplu cititorului, ci prezentată drept produsul unui fel de tranzacţie între un personaj, identificat adesea cu autorul, şi personajul-narator. Acelaşi lucru se întâmplă şi între naratorul romanului şi Rollon. Acest contract explicit trimite de fapt la un altul, mai puţin vizibil, însă fundamental, cel pe care romancierul îl stabileşte cu cititorul său prin instituţia literară.

Pentru a analiza aceste fenomene, teoriile povestirii au dezvoltat un ansamblu de concepte, a căror pertinenţă a fost pe larg dezbătută. Astfel, G. Genette distinge[87]:

– **naratorul extradiegetic**, care nu este inclus în nici o povestire; el intră în opoziţie cu naratorul **intradiegetic** care este şi personaj în povestire;

– **naratorul homodiegetic**, care îşi povesteşte propria poveste; el se opune naratorului **heterodiegetic** care povesteşte povestea altor indivizi.

Din această perspectivă, incluzând povestirile una în alta, naratorul din *Un prêtre marié* are un dublu statut: el este în acelaşi timp *extradiegetic* (pentru povestirea tinerei femei) şi *homodiegetic* (povestirea lui Rollon este un eveniment al propriei sale povestiri); Rollon are şi un dublu statut: el este în acelaşi timp un narator *intradiegetic* (în calitate de personaj al povestirii narate de narator) şi *heterodiegetic* (având în vedere că povesteşte aventurile altora şi nu pe ale lui).

---

[87] *Figuri III*, p. 229.

Scanned with OKEN Scanner

Lecturi recomandate

BENVENISTE É.,
1966 – *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, cap. XVIII şi XX (*Probleme de lingvistică generală*, trad. de Lucia Magdalena Dumitru, Teora, Bucureşti, 2000). (Texte de referinţă pentru reflectarea enunţiativă asupra persoanelor. Textele se opresc asupra diferenţierii între „persoană" şi „non-persoană".)

GOUVARD J.-M.,
1998 – *La pragmatique. Outils pour l'analyse littéraire*, A. Colin, Paris, 1998, I parte. (O analiză detaliată a referinţei deictice în textele literare.)

KERBRAT-ORECCHIONI C.,
1980 – *L'énonciation, de la subjectivité dans le langage*, A. Colin, Paris.
(Paginile 34- 69 analizează în detaliu funcţionarea persoanelor şi deicticelor temporale considerate drept înscrieri ale „subiectivităţii" în limbă.)

MAINGUENEAU D.,
1994 – *L'énonciation en linguistique française*, Hachette, „Les Fondamentaux" Paris.
(Prima parte analizează ambreiorii personali, spaţiali şi temporali.)

RABATEL A.,
1998 – *La construction textuelle du point de vue*, Delachaux et Niestlé, Lausanne.
(Lucrare care studiază relaţia dintre focalizare şi mărcile lingvistice care arată focalizarea într-un text.)

Scanned with OKEN Scanner

RIVARA R.,
2000 – *La langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*, l'Harmattan, Paris.
(O încercare de sinteză personală a diferitor problematici de analiză narativă bazate pe teoriile enunţării.)

Exerciţii

▪ *1.1. Analizaţi din punctul de vedere al ambreierii enunţiative elementele subliniate în următoarele două texte. Ţineţi seama de constrângerile impuse de genul teatral şi de naraţiune (fragmentul din Maupassant constituie începutul unei nuvele)*:

(Soţii Potard, proaspăt îmbogăţiţi, ţin un magazin şi cer să li se vorbească cu „Baronul" şi „Baroana de Fourchevif":)

Baroana: *Dumneavoastră* sunteţi insuportabil cu amintirile *dumneavoastră*.

Baronul: De vreme ce nu e nimeni.

Baroana: Ce nevoie este să dezgropăm *după optsprezece ani* acest nume ?...

Fourchevif: Se ştie prea bine! Când am cumpărat, *acum optsprezece ani*, domeniul Fourchevif, *tu* mi-ai spus, vizitând castelul... ia uite, eram *în al doilea turnuleţ*, tu mi-ai spus: „E imposibil să locuim în *aşa ceva* şi să ne numim Potard". Eu ţi-am răspuns : „Aşa e, *asta* scârţâie...". Aşa că ne-am pus pe căutat un nume, şi, tot căutând, l-am găsit pe *cel* de Fourchevif, care zăcea *aşa*, *acolo aiurea*.

Baroana: Şi cui îi face *asta* rău, de vreme ce nu sunt moştenitori ai acestui nume ?

(Eugène Labiche, *Le baron de Fourchevif*, scena III)

Scanned with OKEN Scanner

▪*1. 2.*

Ce idee ciudată am avut *în seara aceea* s-o aleg regină pe domnişoara Perle! *În fiecare an* mă duc *la vechiul meu prieten Chantal* să sărbătorim epifania. Tata, care a fost foarte legat de el, mă ducea acolo când eram copil. Eu am continuat acest obicei şi-l voi continua, fără îndoială, cât voi mai trăi, cât timp va mai fi un Chantal *pe lumea* [*asta*].

Familia Chantal de altfel duce o viaţă ciudată, trăieşte *la Paris* cum ar trăi la Grasse, la Yvetot sau la Pont-à-Mousson.

Are o casă mică în mijlocul unei grădiniţe, *lângă Observator*. Trăieşte acolo ca în provincie. Nu cunoaşte, nu bănuieşte nimic din Paris, din adevăratul Paris. E *atât de departe, atât de departe* de el! Câteodată face o călătorie, o călătorie lungă. Doamna Chantal se duce să facă marile provizii, cum se spune în familie. Iată cum se merge după marile provizii[88].

---

[88] Guy de Maupassant, *Domnişoara Perle*, în *Opere*, vol. III, trad. de Lucia Demetrius, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1966, p. 176.

„Quelle singulière idée j'ai eue, vraiment, *ce soir-là*, de choisir pour reine Mlle Perle ! Je vais *tous les ans* faire les rois *chez mon vieil ami Chantal*. Mon père, dont il était le plus intime camarade, m'y conduisait quand j'étais enfant. J'ai continué ; et je continuerai sans doute tant que je vivrai, et tant qu'il y aura un Chantal *en ce monde*.

Les Chantal, d'ailleurs, ont une existence singulière; ils vivent *à Paris*, comme s'ils habitaient Grasse, Yvetot ou Pont-à-Mousson.

Ils possèdent, *auprès de l'Observatoire*, une maison dans un petit jardin. Ils sont chez eux, là, comme en province.

De Paris, du vrai Paris, ils ne connaissent rien, ils sont *si loin, si loin* ! Parfois, cependant, ils y font un voyage, un

Scanned with OKEN Scanner

▪ *1.3. În fragmentul de mai sus, extras din E. Labiche, analizaţi trecerea de la „tu" la „dumneavoastră" şi de la „dumneavoastră" la „tu".*

▪ *1.4.* În Insula sclavilor de Marivaux *(1725), sclavii iau locul stăpânilor, iar stăpânii pe cel al sclavilor. Identificaţi locutorii care se adresează unii altora cu tu şi locutorii care îşi vorbesc cu „dumneavoastră", în diferitele etape ale piesei, încercând să extrageţi principiile care stau la baza acestor întrebuinţări. Acest lucru vă va facilita analiza semnificaţiei comediei.*

▪ *1.5. Studiaţi relaţiile dintre pronumele de persoana I şi persoana a II-a şi „on" din următorul fragment care constituie sfârşitul unei povestiri autobiografice de Christine Angot (în acest pasaj, ea se gândeşte să părăsească oraşul Montpellier, unde locuieşte). Arătaţi de ce folosirea lui „on" este aici definitorie:*

> Hai, totul o să fie bine, sunt şi orizonturi înstelate la Montpellier. Există oameni drăguţi peste tot, există oameni inteligenţi pe toate drumurile, ajunge să le explici şi o vom face. Le vom spune: o iubesc pe Christine. Le vom spune şi le vom explica de ce. Eu una o voi face, încep deja. Însă nu cumva să credeţi că scriu pentru a fi iubită de voi, e imposibil. După cum vedeţi, aceste fraze ne despart. Sunt nişte biete vise, nişte scamatorii de copil. Aşadar ai o soluţie ? Ce propui ? Ce-ar fi trebuit să fac?

---

long voyage. Mme Chantal va aux grandes provisions, comme on dit dans la famille. Voici comme on va aux grandes provisions".

Scanned with OKEN Scanner

Gata cu asta. Nu căutăm soluţii. Nu acuzăm pe nimeni. Nimeni nu este perfect. Încercăm să trecem şi, de data asta, eventual, cu zgomot. Nici spre Normandia, nici spre evrei, nici nimic. Gata cu asta, cu numele, facem abstracţie de toate numele, de toate cuvintele. Facem abstracţie de toate actele. Nu vom păstra intact decât un singur lucru: găsesc că. Pe asta o păstrăm.

Viens, ça s'arrangera, il y a aussi des ciels étoilés à Montpellier. Il y a des gens gentils partout, il y a des gens intelligents qui courent les rues, il suffit de leur expliquer et on va le faire. On va leur dire : j'aime Christine. On va leur dire et on va leur expliquer pourquoi. Moi je vais le faire, je commence. Mais ne commencez pas à vous imaginer que j'écris pour être aimée de vous, c'est impossible. Vous voyez bien que ces phrases éloignent. C'est des rêves pauvres, c'est des trucs de gamin. Alors tu as une solution ? Qu'est-ce que tu me proposes ? Qu'est-ce qu'il aurait fallu faire ?

On arrête avec ça. On ne cherche pas de solutions. On n'accuse personne. Personne n'est parfait. On essaie de passer et si possible cette fois pas en douce. Ni vers la Normandie, ni vers les juifs, ni rien. On arrête avec ça, les noms, on enlève tous les noms, on enlève tous les mots. on enlève tous les papiers. Il n'y a qu'une chose qu'on gardera intacte, c'est : je trouve que. Ça, on le garde.

▪ *1.6. Următorul fragment este începutul unui roman. Studiaţi cum se realizează reperările spaţiale şi temporale luând în considerare, acolo unde este cazul, folosirea deicticelor personale şi a timpurilor verbale:*

În august, prin locurile noastre, cu puţin înainte de înserat, o căldură puternică învăpăiază câmpurile. Nu ai ce să faci decât să stai la tine acasă, la umbră, aştepând ora

Scanned with OKEN Scanner

cinei. Aceste proprietăţi în arendă pe care le chinuie vânturile iernii şi pe care le copleşeşte vara au fost construite ca un refugiu şi, sub zidurile lor masive, ne adăpostim cât de cât de furia anotimpurilor.

De zece ani locuiesc la ferma Théotime. O am de la un unchi îndepărtat care purta numele acesta. Cum e situată într-un sat îndepărtat, căldura o înconjură şi, începând de prin iulie, nu poţi respira cu plăcere decât în primele ore ale dimineţii. Şi asta doar dacă se mai face simţită şi o adiere. Atunci poţi sta lîngă pârâu, sub merişori, căci acolo dai de un aer proaspăt, care miroase a apă curgătoare şi a frunziş.

Eram singur şi mă bucuram de această singurătate pe care o răspândea căldura ce mă înconjura[89].

„En août, dans nos pays, un peu avant le soir, une puissante chaleur embrase les champs. Il n'y a rien de mieux à faire que de rester chez soi, au fond de la pénombre, en attendant l'heure du dîner. Ces métairies que tourmentent les vents d'hiver et que l'été accable, ont été bâties en refuge et, sous leurs murailles massives, on s'abrite tant bien que mal de la fureur des saisons.

Depuis dix ans j'habite le mas Théotime. Je le tiens d'un grand-oncle qui portait ce nom. Comme il est situé en pleine campagne, la chaleur l'enveloppe et, du moment que juillet monte, on n'y peut respirer avec plaisir qu'aux premières heures du jour ou bien la nuit. Encore faut-il qu'il passe un peu de brise. Alors on peut se tenir près de la source, sous le buis, car c'est là qu'on rencontre un air doux, qui sent l'eau vive et la feuille.

J'étais seul et je jouissais de cette solitude qu'exaltait la chaleur environnante."

---

[89] Henri Bosco, *Le Mas Théotime*, Gallimard.

Scanned with OKEN Scanner

▪ *1.7. Analizați folosirea lui „on" în ultimul paragraf al textului din Maupassant și în textul de Henri Bosco.*

▪ *1. 8. În textul următor, studiați fenomenele de schimbare a punctului de vedere:*

Se cățără deci la mansardă și începu să scotocească prin covată. Teancuri de facturi și cambii se învecinau cu pachete de cântece, sub aceste hîrtii, un caiet galben, cu coperta roasă, lăsa să se vadă câteva pagini. André îl deschise și citi:

Joseph Steindel – Caiet de Cântece

„Caietul tătucii!" Copilul îşi adora părintele, pe care îl pierduse când era prea mic pentru a-l cunoaşte. D-na Steindel nu contenea vorbind despre el, în cuvinte atât de sugestive şi de afectuoase, încât îi trezise fiului dragostea pentru un necunoscut. Oricât de absorbit era André, auzi zgomot de paşi. Stinse imediat lumina. Peretele de sticlă se lumină pe dată; se auzea fredonând o voce feminină.

Tremurând de bucurie, André Steindel zări silueta lui Lulu profilându-se prin sticlă.

(René Étiemble, *L'enfant de choeur*, ediție definitivă, Gallimard, 1988, pp. 24-25.)

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul 2

PLANURILE ENUNȚĂRII: „DISCURSUL" ŞI „POVESTIREA"

În capitolul precedent am introdus diferența dintre „persoană" şi „non-persoană". Însă am considerat implicit că „persoanele" şi „non-persoana" erau folosite indiferent de palierele (= „timpurile") conjugării verbelor. Aceasta este, de altfel, prezumţia de la care porneşte gramatica şcolară: *eu dormii*, *tu dormişi*, *el dormi*... sunt raportate în mod normal la *eu am dormit*, *tu ai dormit*, *el a dormit*... Dacă adăugăm că, în această gramatică, paradigmele de conjugare au toate o valoare temporală (sunt repartizate între prezent, trecut şi viitor), rezultă că indicativul apare în concepţia tradiţională ca un sistem compact şi omogen.

Meritul de a fi arătat că această perspectivă era nepotrivită şi că, pentru analiza indicativului în limba franceză trebuia să se pună accentul pe problematica enunţării, îi revine lui E. Benveniste[90]. Francofonii au la

---

[90] *Probleme de lingvistică generală*, „Relaţiile de timp în verbul francez" (trad. de Lucia Magdalena Dumitru), Teora, Bucureşti, 2000.

dispoziţie nu *un* sistem, ci *două* sisteme cu paliere, pe care Benveniste le numeşte **discurs** şi **povestire**: primul presupune o ambreiere pe situaţia de enunţare, al doilea lipsa ambreierii, o ruptură faţă de situaţia de enunţare.

2.1. Aspectul

Înainte de a aborda această diferenţiere, trebuie să facem câteva scurte precizări referitoare la categoria **aspectului**, care influenţează şi ea această problematică.

Aspectul constituie o informaţie referitoare la maniera în care subiectul enunţător percepe derularea unui proces, modul său de manifestare în timp. În franceză, ea se aplică în special verbului. Nu trebuie să confundăm *aspectul*, în sens strict, cu *modurile de proces*, legate de semnificatul verbelor.

Aspectul propriu-zis desemnează un sistem închis de opoziţii morfologice care caracterizează toate verbele. În acest fel, opoziţia dintre perfectul simplu şi imperfect implică o opoziţie de aspect între **perfectiv** (când derularea se reduce la un fel de „punct" care face să coincidă începutul cu sfârşitul unui proces) şi **imperfectiv** (în care procesul este prezentat în timpul derulării, fără a i se prevedea sfârşitul): pe de o parte *el dormi*, pe de altă parte *el dormea*.

În ceea ce priveşte modurile de proces, ele depind de sensul verbului: de exemplu, *a ţopăi* conţine un mod de proces „iterativ" (= repetiţia unei acţiuni) pe care nu îl regăsim în *a sări*. Modul de proces cel mai important este, fără îndoială, cel care opune *concluzivul non-concluzivului*; verbele conclusive prezintă un proces care

Scanned with OKEN Scanner

este pe terminate (*a cumpăra, a intra...*), în timp ce non-concluzivele (cum ar fi *a locui* sau *a şti*) nu sunt orientate către o limită. Să precizăm că aceste moduri de proces nu pot fi definite decât în interiorul enunţurilor: în funcţie de contextul în care figurează, acelaşi verb va putea fi asociat cu moduri de proces diferite. Să comparăm astfel *el ia viaţa ca atare* (non-concluziv) cu *el ia o carte* (concluziv) sau *el adună lemne* (iterativ) şi cu *el îşi adună batista* (non-iterativ).

Opoziţia dintre **realizat** şi **irealizat** ţine de aspect. Ea caracterizează ansamblul conjugărilor, stabilind raporturi între forme „simple" (*a mânca, eu mănânc* etc), şi „compuse" (*a fi mâncat, eu am mâncat* etc). Se vorbeşte de aspect *irealizat* atunci când procesul are loc în momentul indicat de enunţare şi de aspect *realizat* atunci când procesul este prezentat ca fiind terminat în momentul enunţării: în *eu voi merge în curând* sau *eu mergeam când a ajuns el* mersul are loc „în curând" sau „când a ajuns el", în timp ce cu *eu aş fi mers* sau *eu mersesem* procesul ar fi terminat în acel moment.

Din punct de vedere temporal, ceea ce este realizat are aceeaşi valoare cu forma simplă care îi corespunde: forma *el a dormit*, realizată, constituie un prezent în aceeaşi măsură cu *el doarme*. *El a dormit* se interpretează ca „în acest moment, se află în situaţia cuiva care nu mai doarme". Vom vedea că perfectul compus nu este utilizat doar ca o formă realizată, ci şi ca un trecut perfectiv.

Scanned with OKEN Scanner

2.2. Perfectul compus şi perfectul simplu

Teoria lui Benveniste se opreşte tocmai asupra problemei puse de relaţia dintre perfectul simplu şi perfectul compus. În mod tradiţional, se consideră că ar exista o *concurenţă* între aceste două segmente temporale; perfectul compus ar lua încet-încet locul perfectului simplu, care nu ar supravieţui decât în scris şi ar fi pe cale să dispară. Altădată formă împlinită a prezentului, perfectul compus ar fi devenit între timp o formă perfectivă a trecutului, fiind în concurenţă cu perfectul simplu, pe care l-ar fi redus la rolul de arhaism.

Acestei analize Benveniste îi opune o alta, întemeiată pe conştientizarea dimensiunii enunţiative: în limba franceză contemporană, nu există concurenţă între două „timpuri", ci *complementaritate* între două sisteme de enunţare, **discursul** (*le discours*) şi **istoria** (*l'histoire*). Perfectul simplu este segmentul de bază al „povestirii", iar perfectul compus – trecutul perfectiv al „discursului"[91]. La scurt timp, succesorii lui Benveniste au preferat termenul de *récit* (povestire) în loc de *histoire* (istorie), şi acesta este cuvântul pe care îl vom folosi de acum înainte.

Termenii de „discurs" şi „povestire" nu trebuie înţeleşi aici în sensul lor uzual; este vorba despre concepte gramaticale care trimit la sisteme de reperare a enunţurilor. Ţine de „discurs" orice enunţare scrisă sau orală raportată la situaţia de enunţare (EU / TU / AICI /

[91] Pentru a evita orice echivoc, prin convenţie, vom pune „discurs" şi „povestire" între ghilimele când ne vom referi la conceptele lui Benveniste.

Scanned with OKEN Scanner

ACUM), altfel spus care implică o ambreiere. „Povestirea", în schimb, corespunde unui mod de enunţare narativă care se prezintă drept disociată de situaţia de enunţare. Acest lucru nu înseamnă, bineînţeles, că un enunţ care ţine de „povestire" nu ar avea un enunţător, un co-enunţător, un moment şi un loc al enunţării, ci doar că urma prezenţei lor este suprimată din enunţ: evenimentele sunt prezentate ca şi cum „s-ar povesti ele însele". Totuşi, chiar dacă perfectul simplu nu se utilizează la oral, chiar dacă „povestirea" şterge pe cât de mult posibil mărcile subiectivităţii, deci şi pe cele ale intersubiectivităţii, naraţiunea rămâne un act de comunicare: singurul lucru care se întâmplă este că autorul şi receptorul său sunt locuri presupuse de instituţia literară, şi nu un „eu" şi un „tu" imediat.

„Povestirea" nu implică doar o suprimare a reperajelor personale şi deictice (reperaje *referenţiale*), ea priveşte şi dimensiunea *modală* a enunţării. Textele-„povestire" oferă doar aserţiuni, enunţări disociate de enunţător, în care relaţiile cu co-enunţătorul sunt inexistente (nu există ordin, promisiune etc.); altfel spus, nu există structură de dialog.

Distincţia „povestire" / „discurs" nu trebuie confundată cu opoziţia absenţă / prezenţă a deicticelor. Se dă enunţul:

Paul s-a întors din America cu o zi în urmă.

Acest enunţ ţine de „discurs", deşi nu conţine nici *eu*, nici *tu* şi deşi „cu o zi în urmă" nu este deictic. Faptul că există doar non-persoane nu este singurul care caracterizează „povestirea", adăugându-i-se faptul că

Scanned with OKEN Scanner

non-persoana nu se opune cuplului EU – TU; în „povestire", non-persoana nu se opune la nimic, ea nu este deci integrată într-o situaţie de enunţare. În egală măsură, prezenţa unor elemente non-deictice printre indicatorii spaţio-temporali nu constituie un semn de apartenenţă la „povestire": în exemplul de mai sus, „cu o zi în urmă" ar putea foarte bine fi înlocuit prin deicticul *ieri*, rămânând în sistemul „discursului"; aici non-deicticul se găseşte, în mod imediat sau nu, legat de acest deictic ultim, prezentul enunţării. Acest lucru nu poate avea loc în „povestire", unde non-deicticele sunt singurele elemente posibile (**Paul sosi ieri*)[92].

Din punct de vedere cantitativ, disproporţia dintre textele – „discurs" şi textele – „povestire" este enormă. În timp ce „discursul" acoperă majoritatea enunţurilor produse în limba franceză, „povestirea" nu cunoaşte decât o folosire restrânsă, în mod special în limba scrisă. În schimb, dacă luăm în considerare doar discursul literar, lucrurile nu stau la fel: rolul pe care îl joacă „povestirea" este considerabil, fie şi numai pe motivul importanţei naraţiunii romaneşti.

2.3. Cele două sisteme

După cum am văzut, timpul de bază al „discursului" este prezentul, care distribuie trecutul şi viitorul în funcţie de momentul enunţării. Se adaugă deci paradigmei indicativului prezent două paliere de viitor,

[92] Amintim că un enunţ precedat de un asterix nu este corect gramatical.

Scanned with OKEN Scanner

viitorul simplu (*va veni*) şi viitorul perifrastic (*are să vină*), ale căror valori, după cum vom vedea, sunt diferite. „Povestirea" dispune de un evantai de paliere mult mai limitat, funcţionând doar pe două paradigme: perfectul simplu şi imperfectul. Rezultă următorul tabel :

Discurs	**Povestire**
Perfect compus /Imperfect ↑ Prezent ↓ Viitor simplu / Viitor perifrastic	Perfect simplu /Imperfect ↓ (Prospectiv)
Oral şi scris	Mai ales scris
Folosire non specificată	Folosire narativă
Ambreiori (sau deictici)	Absenţa ambreiorilor
Modalizare	Modalizare „zero" (aserţiune)

Imperfectul este comun ambelor sisteme care, prin urmare, se intersectează. Relaţia dintre perfectul compus şi imperfect este comparabilă cu cea care există între perfectul simplu şi imperfect, având în vedere că sunt forme complementare din punct de vedere aspectual: pe de o parte imperfectivitatea, pe de altă parte perfectivitatea. Dat fiind că „povestirea" nu presupune ambreiere temporală, ea nu cunoaşte prezent, trecut şi viitor. Există totuşi forme verbale menite să anticipeze continuarea evenimentelor: *avea* sau *urma* urmate de un

Scanned with OKEN Scanner

infinitiv. Când găsim un enunţ de tipul *regele urma / avea să moară nu peste mult timp*, nu avem de-a face cu un adevărat viitor, care, pornind de la prezent, proiectează o modalizare subiectivă, ci cu anticiparea unui fel de fatalitate, a unui viitor deja cunoscut de narator. Referitor la acest subiect, Benveniste vorbeşte despre un „pseudo-viitor", pe care îl numeşte **prospectiv**. El poate fi marcat şi prin viitorul simplu, aşa cum apare în următorul fragment care figurează într-un roman ce aparţine „povestirii":

> Peste mulţi ani, Antoine îşi *va aminti* de sărăcia părinţilor săi din acea vreme, *va fi* chinuit de amintirea vechilor şicane într-un final înţelese şi a anilor în care numele său fusese înscris pe lista săracilor din şcoala primară; îi va *vorbi* despre aceste amintiri fiului său, totul *va ieşi la iveală*[93].

Naratorul operează un fel de salt peste ani, îşi conferă o putere de anticipare. De aici caracterul exemplar pe care îl iau evenimentele evocate: VS nu trimite la evenimente singulare care ar fi doar posterioare, înscrise în prelungirea scenei naraţiunii: el se referă la evenimente a căror realizare nu era necesară pentru simplii muritori, însă pe care naratorul şi le asumă, el care se presupune că are acces la legile misterioase ale destinelor.

Existenţa a două tipuri de viitor în limba franceză, viitorul simplu (VS: *voi dormi*) şi viitorul perifrastic (VP: *am să dorm*) constituie o resursă

[93] Paul Nizan, *Antoine Bloyé*, 1933.

Scanned with OKEN Scanner

interesantă pentru scriitori. Aceste două forme nu se înlocuiesc reciproc în toate contextele; însă, contrar unei prejudecăţi răspândite, cauza nu este reprezentată de distanţa temporală: viitorul perifrastic nu se referă doar la un proces apropiat. Cu J.-J. Franckel[94], am putea rezuma contrastul dintre VS şi VP, subliniind câteva diferenţe:

– VP presupune *contiguitatea*, iar VS *ruptura* cu situaţia de enunţare;

– recurgând la VP, enunţătorul îşi prezintă enunţul drept sigur, validat, în timp ce cu un VS l-ar plasa în afara validării;

– asocierea negaţiei cu VS înseamnă selecţionarea de la bun început a enunţului negativ, excluderea enunţului pozitiv. În schimb, negaţia de la VP presupune că forma pozitivă, luată în considerare, a fost selecţionată în prealabil, pentru a fi negată ulterior: cu greu se va putea spune *Nu voi mânca*, dacă nu a fost mai întâi prevăzută posibilitatea de a mânca: un enunţ precum *Până la urmă, nu am să mănânc* pare mai bun.

Contrastul dintre cele două forme de viitor este evident în următoarele două fragmente din acelaşi poem de René Char:

a) Munceşte, un oraş se *va naşte*
În care fiecare casă *va fi* casa ta.

b) Începe să te bucuri,

---

[94] „Viitor «simplu» şi viitor «apropiat»", în *Le français dans le monde*, ianuarie 1984, pp. 65-70.

Scanned with OKEN Scanner

Străine, *am* să-ţi *deschid*[95].

În (a) VS este asociat unei structuri de tip condiţional („dacă munceşti...") care denotă o puternică implicare a enunţătorului: el afirmă necesitatea de a depăşi un obstacol, de a umple vidul dintre situaţia prezentă şi realizarea sa, lucru care nu se întâmplă de la sine. În schimb, cu (b) enunţătorul prezintă procesul ca fiind declanşat, în continuarea situaţiei prezente („începe să te bucuri..."): VP ca formă verbală de continuitate se opune vocativului „Străine", care implică o separare.

Nu realitatea impune alegerea unui anumit viitor, ci enunţătorul care, prin preferinţa sa, marchează o anumită atitudine faţă de enunţ şi faţă de co-enunţător. Însă această alegere antrenează şi altele în enunţ: după cum am văzut, un viitor anume se combină mai bine cu anumite unităţi ale co-textului decât cu altele.

2.4. Planul ambreiat şi planul non-ambreiat

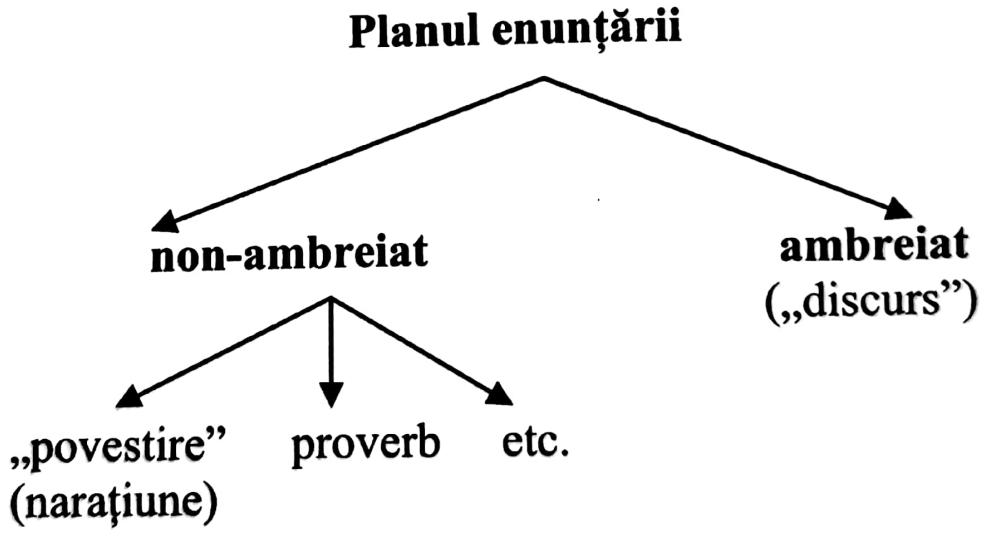
Până aici am folosit conceptul de „povestire" doar pentru textele narative. De fapt, lucrările apărute după Benveniste au extins problematica la ansamblul enunţurilor, considerând că textele narative de acest tip nu sunt decât un caz special al unui fenomen mult mai general: posibilitatea pe care o are locutorul de a produce enunţuri care nu conţin mărci menite să trimită la situaţia lor de enunţare. Există într-adevăr numeroase genuri de

[95] „Les transparents", în *Les Matinaux*, 1950, Poésie/ Gallimard, p. 28 şi p. 30.

Scanned with OKEN Scanner

enunţuri fără ambreiere enunţiativă care nu sunt naraţiuni: este cazul proverbelor, al cuvintelor din dicţionar, al teoremelor matematice etc. În aceste condiţii, unii lingvişti au fost obligaţi să folosească termenul de „povestire" într-un sens foarte *larg*, definindu-l ca orice enunţ – narativ sau nu – rupt de situaţia de enunţare.

Este uşor de remarcat că există aici riscul unui echivoc considerabil, de vreme ce „povestire" ar putea să se refere la texte non-narative. Este mai bine să vorbim despre **plan ambreiat** (= „discurs") şi despre **plan non-ambreiat** (= „povestire" în sens larg). Un text care ţine de „planul non-ambreiat" este lipsit de elemente cu referinţă deictică; un text care ţine de planul ambreiat este interpretat în raport cu situaţia sa de enunţare.



Acest lucru nu înseamnă că toate textele care ţin de planul non-ambreiat au aceeaşi funcţionare enunţiativă. În timp ce în naraţiunea non-ambreiată, de

Scanned with OKEN Scanner

exemplu, enunţurile se sprijină într-un fel unele pe altele, într-un proverb avem de-a face mai degrabă cu un *autoreperaj* al enunţului faţă de el însuşi, consecinţă a valorii sale generice: „Mai binele e duşmanul binelui", „Boala lungă, moarte sigură" etc.

2.5. Mărci de subiectivitate şi substantive de calitate

Să luăm în considerare următoarele două fragmente, primul care ţine de planul non-ambreiat şi al doilea de planul ambreiat:

> Răposatul Minoret, naşul ei, îi apăru în vis şi îi făcu semn să îl însoţească; ea se îmbrăcă, îl urmă în beznă până în casa de pe strada Bourgeois unde regăsi toate lucrurile, chiar şi pe cele mai mărunte, aşa cum se aflau ele în ziua morţii doctorului. Bătrânul era îmbrăcat cu hainele pe care le purtase în ajunul morţii, avea chipul palid, se mişca fără să facă nici un zgomot. Totuşi, Ursule îi auzi foarte clar vocea, deşi era slabă, şi parcă repetată de un ecou îndepărtat [96].

După cum este de aşteptat, acest fragment de „povestire" nu conţine deictice. Nu prezintă nici mărci ale subiectivităţii, în sens uzual: interjecţii, enunţuri întrerupte, elemente apreciative etc. Situaţia e cu totul alta în cazul începutului din monologul lui Figaro:

---

[96] Honoré de Balzac, *Ursule Mirouët*, (trad. de Sorina Bercescu), Editura Univers, Bucureşti, 1986, p. 198.

Scanned with OKEN Scanner

> Femeie, femeie! Fiinţă slabă şi amăgitoare. Orice animal pe lume e mânat de instinctul lui; al tău e oare să înşeli ? Când o rugam, de faţă cu stăpână-sa, mă respingea cu încăpăţînare... Contelui în schimb, în timpul ceremoniei, chiar în clipa în care îmi dădea cuvântul... Şi el rîdea citind, făţarnicul... Iar eu, ca un prost...Nu, domnule conte, degeaba, n-o vei avea...n-o vei avea[97]!

Acest fragment este centrat pe momentul enunţării şi pe subiectivitatea locutorului. Întâlnim astfel fenomene dialogice (vocative, interogaţii, „nu", „n-o vei avea"...), enunţuri neterminate etc. Dintre aceste elemente subiective, putem evidenţia două grupuri nominale cu statut remarcabil: „un prost", „făţarnicul". Este vorba despre **substantive de calitate**[98]**.** Din punct de vedere sintactic, le identificăm datorită proprietăţii de a putea figura în două poziţii speciale: *acest* sau *–l* + Substantiv de calitate + cum e + Substantiv (*acest perfid cum e Contele*), şi în incident în diferite locuri ale frazei (*Citea, rîzând, perfidul!*). Acestor particularităţi sintactice le sunt asociate particularităţi semantice care le separă de substantivele obişnuite. În timp ce acestea din urmă au un semnificat relativ stabil, independent de cutare sau cutare enunţare specifică, care face să li se atribuie o clasă de referenţi virtuali (va fi numit *pré*, de exemplu, un referent care posedă proprietăţi ce corespund semnificatului acestui substantiv), „substantivele de calitate" nu au un

---

[97] Beaumarchais, *Nunta lui Figaro*, (trad. de Anda Boldur, Valentin Lipatti), Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967, p. 247.

[98] Cea mai detaliată analiză a acestor substantive a fost realizată de J.-C. Milner, *De la syntaxe à l'interprétation*, Paris, Seuil, 1978, cap. IV, V, VI.

Scanned with OKEN Scanner

referent decât prin actele de enunţare ale subiecţilor. „Perfidul!" desemnează o persoană pe care o numesc „perfidă" şi care nu este perfidă decât prin enunţarea mea. În afara unei enunţări anume, nu există o clasă de fiinţe perfide, imbecile, naive... pe care să o putem delimita *a priori*. În plus, prin folosirea în incidentă a substantivelor de calitate, atribuirea acestor substantive unui individ trebuie să fie justificată printr-o legătură semantică între acest individ şi predicatul care îi este atribuit: în monologul lui Figaro, Contele nu este perfid decât asociat unui enunţ în care „râdea citind".

Astfel, substantivul de calitate este strâns legat de subiectivitatea enunţiativă şi de actele de enunţare individuale. Este de ajuns să apară acest tip de substantive pentru a se impune restituirea respectivei subiectivităţi, ca sursă de apreciere. Este cazul următoarei fraze din Zola:

> După părerea soţilor Boche, dimpotrivă, spălătoreasa se dusese din prima noapte să se culce cu fostul ei bărbat, de îndată ce *gogomanul de Coupeau* se pusese pe sforăit[99].

Prezenţa substantivului de calitate *gogomanul* în această frază aparent „neutră" indică cititorului faptul că evenimentul este povestit din perspectiva familiei Boche, printr-un fenomen de „contaminare lexicală".

Ar fi eronat să se identifice pur şi simplu „povestirea" cu textul din care lipsesc mărci ale subiecti-

---

[99] Émile Zola, *Gervaise*, vol. II, (trad. de Vlad Muşatescu), Editura Minerva, Bucureşti, 1972, p. 82.

Scanned with OKEN Scanner

vității. Chiar și în textele narative la perfectul simplu și la non-persoană se întâmplă adesea ca naratorul să-și manifeste subiectivitatea, fără a introduce reperaje deictice. Într-adevăr, naratorul poate să fie și el sursa evaluărilor:

> Când văzu că *frumoasa lui rufărie* s-a ferfeniţit, îşi cumpără o pânză ieftină de paisprezece bani cotul, ca s-o înlocuiască. Diamantele, tabachera de aur, lanţul, bijuteriile pieriră una câte una. Lepădase fracul albastru-deschis şi tot costumul lui *bogat* ca să poarte, iarna şi vara, o redingotă de postav *grosolan*, de culoare castanie, o jiletcă de păr de capră şi pantaloni cenuşii de piele de drac. Trupeşte, se împuţină văzând cu ochii; fruntea i se încreţi, fălcile îi ieşiră la vedere; pe faţa-i, până atunci *buhăită de mulţumirea unei fericiri burgheze*, se iviră cute multe şi adânci [100].

Am subliniat câteva notații subiective care ar trebui să fie atribuite naratorului, nu lui moș Goriot.

2.6. Eterogenitatea enunțiativă

„Povestirea" și „discursul" sunt concepte lingvistice care permit analizarea enunțurilor; ele nu sunt ansambluri de texte. Nimic nu interzice unui text să amestece cele două planuri enunțiative. De altfel, este cea

---

[100] Honoré de Balzac, *Moș Goriot*, (trad. de Cezar Petrescu), Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, p. 37.

Scanned with OKEN Scanner

mai obişnuită situaţie. Să analizăm următorul fragment din *Roşu şi negru*:

> Toate mişcările lui, foarte încete la urmă, ţinură un minut nesfârşit; domnişoara de La Mole îl privea mirată. „Va să zică, era cât pe-aci să fiu ucisă de amantul meu!", îşi spunea ea.
>
> Gândul acesta o făcea să se simtă în cele mai frumoase vremuri din veacul lui Carol al IX-lea şi ale lui Henric al III-lea.
>
> Stătea neclintită în faţa lui Julien, care tocmai pusese spada la loc, şi-l privea cu ochi din care pierise ura. Trebuie să recunoaştem că era de-a dreptul seducătoare în clipa aceea; cu siguranţă că niciodată o altă femeie nu semănase mai puţin a păpuşă pariziană (cuvântul acesta era principala obiecţie a lui Julien împotriva femeilor din partea locului).
>
> „Iar o să mă cuprindă slăbiciunea pentru el, gândi Mathilde; nici vorbă că se va crede iar domnul şi stăpânul meu, dacă am să cad din nou, tocmai când i-am vorbit cu atâta hotărâre". Aşa că fugi[101].

În acest text, naraţiunea se dezvoltă pe opoziţia dintre imperfect şi perfectul simplu, pe „povestire". Se poate uşor descoperi prezenţa elementelor ce ţin de „discurs". Lăsând la o parte intervenţia naratorului dintre paranteze, descoperim citate din Mathilde în discursul direct în primul şi ultimul paragraf. Într-al treilea, fraza care începe cu „trebuie..." presupune un subiect – sursă a modalizării. La urma urmei, putem pune sub semnul întrebării identitatea acestui subiect: este el naratorul?

---

[101] Stendhal, *Roşu şi negru* (trad. de Gellu Naum), Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 692.

Scanned with OKEN Scanner

Julien? Ambii în acelaşi timp ? Verbul „a recunoaşte" pare că implică o complicitate între narator şi personajul său, care face tangibilă urmarea „cu siguranţă... păpuşă pariziană". Ne aflăm, într-adevăr, în prezenţa discursului indirect liber, în care cele două voci, cea a naratorului şi cea a personajului, par a împărtăşi acelaşi punct de vedere. Acest tip de naraţiune instabilă este caracteristic romanului stendhalian, în care naratorul oscilează, faţă de eroul său, între o ţinere la distanţă ironică şi identificare.

Dacă relativa realizare constantă a „discursului" în „povestire" este ceva comun, nu la fel se întâmplă şi cu fenomenul invers, intruziunea „povestirii" în „discurs", cu excepţia, bineînţeles, a citatului. Trecerea de la un sistem enunţiativ ancorat în situaţia de enunţare la un sistem care se bazează pe o ruptură nu se face fără dificultate.

2.7. Dubla temporalitate narativă

Mai sus am amintit de interferenţa dintre „povestire" şi „discurs". Ne vom opri acum la un fenomen de interferenţă între reperări care, fără a obliga „povestirea" să cadă în „discurs", fără a-i perturba cu adevărat omogeneitatea, implică o reperare temporală *faţă de scena narativă*, şi nu faţă de povestire. Să analizăm un alt fragment din Stendhal:

> Nenorocirea slăbeşte inteligenţa. Eroul nostru făcu prostia să se aşeze pe scăunelul de paie, care odinioară fusese martorul unor victorii atât de strălucite.

Scanned with OKEN Scanner

> [Azi] nimeni nu-i adresă un cuvânt; prezenţa lui trecu neobservată, ba mai rău încă[102].

În acest text care ţine totuşi de „povestire", prezenţa deicticului *azi* în loc de *în acea zi*, forma aşteptată, nu este rezultatul unei neglijenţe. De fapt, *azi* nu se raportează la planul evenimentelor povestite, ci la momentul lecturii povestirii. Evenimentul povestit, în măsura în care este identificat cu textul care îl reprezintă, este perceput în acelaşi timp cu momentul lecturii. O proprietate a ficţiunii este de a-şi putea afirma identitatea cu evenimentul „exterior" pe care are datoria de a-l nara. Această dualitate de niveluri se regăseşte în grupul nominal „eroul nostru": acest termen nu se referă la Julien Sorel decât în măsura în care acesta este personajul principal al povestirii pe care o citim.

În anumite texte asistăm chiar la naşterea unei adevărate ficţiuni secundare în ficţiunea principală, o ficţiune secundară care implică un narator şi un naratar:

> Încotro? Puţin ne pasă. Nu face decât să treacă prin povestirea noastră. Nu-l veţi mai revedea[103].

Aici vedem cum personajul dispare atât din povestire, cât şi din scena narativă. Deicticul viitor (*veţi revedea*), de exemplu, este interpretat faţă de momentul lecturii.

---

[102] Stendhal, *Roşu şi negru* (trad. de Gellu Naum), Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 712.

[103] Jules Verne, *Castelul din Carpaţi* (trad. de Vladimir Colin), Editura Ion Creangă, Bucureşti, 1980, p. 17.

Scanned with OKEN Scanner

Autorul are deci libertatea de a data evenimentele pe care le povestește prin „reflectarea" lor pe scena textuală, și de a nu face trimitere la cronologia povestirii narate decât indirect.

2.8. *Eul* din „povestire"

Am considerat „povestirea" ca un tip de enunțare fără deictice. Făcând acest lucru, ne lovim de o obiecție imediată: există numeroase texte narative la perfectul simplu asociate unui *eu*; or, *eu* a fost definit drept un deictic. În realitate, nu există contradicție; *eul* din „povestire" nu este un deictic adevărat (precum cel din „discurs", care este asociat lui *tu* și *aici – acum*), el este doar desemnarea unui personaj care trimite întâmplător la același individ cu naratorul. Dacă *eul* eroului din *În căutarea timpului pierdut* ar fi naratorul, acest roman și-ar pierde sensul: personajul său principal se definește tocmai prin faptul că nu are acces la cunoștințele naratorului și că nu coincide cu el decât la sfârșitul povestirii.

Astfel, într-o povestire la persoana întâi singular, aceasta poate fi substituită unei non-persoane, fără să presupună modificarea sistemului de reperaj non-deictic. Iată și indiciul pentru faptul că nu este vorba despre *eul* din discursul direct. Fragmentul următor este ilustrativ în acest sens:

> Când ieși în cele din urmă, așteptai un sfert de oră. Apoi stinsei lumina, deschisei ușa bibliotecii, închizînd-o cu zgomot, ca și cum m-aș fi întors în

Scanned with OKEN Scanner

> apartamentul meu. Apoi, evitând cel mai mic şoc, mergând pe pipăite de-a lungul pupitrelor şi a vitrinelor numismatice, revenii pe propriile mele urme şi deschisei încetişor uşa din stânga, care dădea în sala Armurilor[104].

Acest tip de „povestire" la persoana întâi + perfect simplu prezintă şi o anumită particularitate: permite o trecere uşoară de la „povestire" la „discurs direct", *eul* operând în ambele registre. Aşa se întâmplă în următorul text de Gide:

> Un moment, ca şi cum ar fi fost abandonată, o ţinui pe jumătate prăbuşită pe mine; îi văzui privirea înceţoşându-i-se; apoi pleoapele i se închiseră, şi cu o voce a cărei corectitudine şi melodie nu vor fi egalate de nimic:
>
> – Fie-ţi milă de noi, prietene! A! Nu strica dragostea noastră. Şi poate că mai adăugă: Nu fi laş! Sau poate că mi-o spusei eu mie însumi, nu mai ştiu, însă deodată, aruncându-mă în genunchi în faţa ei şi cuprinzând-o pios în braţe [105]...

Datorită lui *eu*, se trece constant de la un plan al enunţării la un altul. Acest *eu* se interpretează în două feluri: fie ca personaj al „povestirii" („văzui"..., „spusei"...), fie ca un element din „vorbirea" naratorului. Acesta din urmă este cel care îşi asumă responsabilitatea, de exemplu, a lui „poate" sau a lui „nu mai ştiu".

---

[104] Pierre Benoît, *Koenigsmark*, cap. VII.
[105] André Gide, *La Porte étroite*, Gallimard, Paris.

Scanned with OKEN Scanner

2.9. Perfectul simplu şi înlănţuirea narativă

După cum am văzut, în cazul „povestirii" nu există interlocuţiune şi nici un adevărat trecut interpretat faţă de situaţia de enunţare. Combinaţia *eu* + perfectul compus, în schimb, ţine de „discursul direct". *Eul* este corelat cu un *tu* implicit sau explicit; în plus, a spune *am stins*, *am revenit*... înseamnă a produce, a relata procese trecute faţă de situaţia de enunţare prezentă. Perfectul simplu este un timp al trecutului, însă serveşte mai puţin înscrierii temporale a evenimentelor şi mai mult inserării lor într-un univers textual autonom, într-un ritual narativ. Desigur, există o legătură naturală între naraţiunea la perfect simplu şi evocarea unor evenimente trecute, însă aceasta este o convenţie internă naraţiunii, şi nu o adevărată ancorare temporală, ca în „discursul direct": se presupune că întâmplarea ar fi doar încheiată pentru ca „povestirea" să aibă loc.

„Prin perfectul său simplu, verbul face parte, implicit, dintr-un lanţ cauzal, participă la un ansamblu de acţiuni solidare şi dirijate"[106], scria R. Barthes. De fapt, forma de trecut simplu nu se întrebuinţează decât asociată altora, fiecare slujind de reper celei care urmează, fără legătură cu momentul enunţării. Formele de trecut simplu reprezintă intervale temporale reduse la un fel de „punct" insecabil, juxtapunerea lor fiind interpretată ca o succesiune de evenimente care se sprijină, fără a se intersecta. La rândul său, perfectul compus este puţin compatibil cu înlănţuirea narativă. El prezintă procesele

---

[106] Roland Barthes, *Gradul zero al scriiturii*, (trad. de Alex. Cistelcan), Cartier, Chişinău, 2006, p. 28.

Scanned with OKEN Scanner

ca fiind disjuncte, trecute faţă de momentul enunţării şi, în virtutea legăturii cu aspectul împlinit, statice, în loc să le orienteze către elementele care urmează. Astfel, *El cumpără o prăjitură şi luă trenul* va fi interpretat ca o succesiune, în timp ce situaţia este cu totul diferită în cazul enunţului *El a cumpărat o prăjitură şi a luat trenul*, care poate denota două acţiuni independente, nu succesive. La fel, dacă se poate spune *Paul l-a omorât pe omul pe care l-a călcat cu două zile în urmă*, cu greu se va putea spune şi *Paul îl omorî pe omul pe care îl călcă cu o zi înainte* (vom fi nevoiţi să utilizăm mai mult ca perfectul: *Paul îl omorî pe omul pe care îl călcase cu o zi înainte*). Evident, este dificil să trecem pe locul doi perfectul simplu care exprimă un eveniment anterior.

Faptul că perfectul compus presupune o relaţie cu situaţia de enunţare are numeroase consecinţe. Dacă, de exemplu, am înlocui perfectul simplu cu perfectul compus în următoarele rânduri de Simenon, am obţine un text de o tonalitate complet diferită:

> Când se întoarse de la metrou, bulevardul Richard-Lenoir era pustiu, iar paşii lui aveau ecou. În spatele lui se auzeau alţi paşi. Tresări, se întoarse involuntar[107]...

Dacă s-ar folosi perfectul compus, în loc să citim o întâmplare povestită de un romancier, am citi opiniile unui martor, care de altfel nu ar părea firești; adverbul *involuntar* devine nepotrivit, asociat cu perfectul compus:

---

[107] *Maigret şi mortul lui*, cap. I.

Scanned with OKEN Scanner

cum ar putea şti un martor că acest gest era involuntar ? Iată privilegiul autorului omniscient.

Din acest punct de vedere, forţa stilistică pe care o are Camus în *Străinul* este cu atât mai pregnantă. Preferând perfectul compus în loc de perfectul simplu, acest roman nu prezintă evenimentele ca pe actele unui personaj, integrate într-o înlănţuire de cauze şi efecte, de mijloace şi scopuri, ci ca pe o juxtapunere de acte închise în ele însele, dintre care niciunul nu pare a-l implica pe următorul. Or, această descompunere a formelor de continuitate narativă se potriveşte perfect cu teza întruchipată de Meursault prin comportamentul său: nu există o totalizare semnificativă a existenţei; iată ce este în mod obişnuit rezumat prin noţiunea de „absurd". Interesul acestui roman este tocmai de a nu dezvolta explicit această teză, ci de a produce un univers textual în care ea este implicită. Aici naraţiunea contestă în acelaşi timp ritualul romanesc tradiţional şi cauzalitatea care pare a-i fi asociată: nu putem reconstrui o serie coerentă de comportamente care să fi dus la gestul ucigaş al lui Meursault, în măsura în care formele de perfect compus se juxtapun pe actele sale, în loc să le includă. În aceste condiţii, ajungem la concluzia că pentru a nara la persoana întâi, fără a recurge la perfectul simplu, se utilizează adesea „prezentul naraţiunii", şi nu perfectul compus.

2.10. Tentative de depăşire

Cel mai adesea, scriitorii optează fie pentru „discurs direct", fie pentru „povestire", chiar dacă

Scanned with OKEN Scanner

acceptă numeroase interferenţe între aceste două registre. Se întâmplă totuşi ca anumite texte să nu stabilească o ierarhie între aceste două planuri ale enunţării şi să le amestece constant, depăşind, oarecum, opoziţia. Această „violentare" a economiei narative obişnuite nu este, în mod evident, gratuită, ci este consecinţa opţiunilor estetice ale autorului. Acest fenomen nu are nimic univoc; ne vom da seama de acest lucru analizând două texte foarte diferite, deşi scrise totuşi în aceeaşi perioadă: *Călătorie la capătul nopţii* de Céline şi *Otava* de Giono. Să luăm câteva rânduri din ultimul roman :

> S-a terminat cu o bătaie. „Tony în repertoriul său" voia să-i spargă o sticlă în cap, dar asta nu i s-ar fi îngăduit. S-a terminat cu o bătaie pe cinste. S-au auzit strigăte de femeie şi zgomot de pahare sparte. Dar nu s-a terminat prea rău pentru cei din Sault fiindcă dădeau toţi în Tony. Băiatul lui Marguerite şi-a scrântit mâna pentru că pumnul i s-a oprit în marmura tejghelei [108].

Evocarea unei bătăi între săteni şi un cântăreţ mediocru, Tony, se bazează pe alternanţa dintre perfectul compus şi perfectul simplu, care nu corespunde întru totul unei schimbări de plan enunţiativ. Caracterul „vorbit" al textului se menţine de la un capăt la altul. De fapt, prin acest mod de naraţiune, Giono defineşte figura unui povestitor care ar cumula prerogativele scriitorului (care foloseşte „povestirea" la perfect simplu) cu cele ale povestitorului popular, care caută să instaureze o scenă de „discurs" puternic legată de exprimarea orală. Nu este

[108] Jean Giono, *Otava*, (trad. de Sorina Bercescu şi Alexandru Baciu), Editura, Univers, Bucureşti, 1981, p. 158.

Scanned with OKEN Scanner

vorba nici despre verism (Giono nu restituie vorbirea unui povestitor rural autentic) și nici despre respectarea scriiturii tradiționale a romanului, ci de un artificiu literar care încearcă, în mod paradoxal, să producă impresia de natural.

În *Călătorie la capătul nopții* de Céline, amestecul dintre „discursul direct" și „povestire" are o cu totul altă semnificație. Ca și Giono în *Otava*, el mizează pe contrastul dintre caracterul puternic literar al narațiunii la perfect simplu și dialectele devalorizate social care își expun relația primordială cu oralitatea și prezența fizică a enunțătorului: vorbire rurală (Giono) sau populară (Céline). Contrast care nu face decât să exacerbeze tensiunea dintre „discursul direct" și „povestire", însă care scoate în evidență și efortul stilistic pe care amestecul lor îl presupune. În citatul următor, eroul Bardamu povestește un episod din războiul din 1914, moartea colonelului său:

> Și dialogul se *sfârși*, pentru că îmi amintesc foarte bine că abia *a* mai *avut* timpul să spună: „Dar pâinea?". Și cu asta basta. Pe urmă, *nu* mai *fu* decât focul și zgomotul dimpreună cu el. Dar ce zgomot, de nici nu ți-ai putea închipui că există. Și într-atâta *ne-a umplut* ochii, urechile, nasul, gura, dintr-o dată, zgomotul ăsta, că eu unul am fost încredințat că s-a sfârșit, că mă prefăcusem în foc și-n zgomot eu însumi.
>
> Dar nu, pe urmă focul *s-a dus*, dar zgomotul *a rămas* mult timp în capul meu, iar mâinile și picioarele-mi tremurau de parcă cineva le-ar fi zgâlțâit pe la spate. Păreau că vor să-și ia zborul, dar până la urmă nu, *au rămas* totuși, membrele mele. În fumul ce ne-a usturat ochii încă multă vreme, mirosul înțepător de praf de pușcă

Scanned with OKEN Scanner

> şi de pucioasă *stărui* peste noi ca pentru a omorî ploşniţele şi puricii de pe întregul pământ[109].

La Céline, alternanţa între perfectul simplu şi perfectul compus nu este aleatorie, însă, în cazul de faţă, ea nu marchează o schimbare de plan enunţiativ. Textul este omogen, deşi este imposibil să fie caracterizat ca „discurs direct" sau „povestire". Şi aici ne revine sarcina de a impune figura unui narator ce nu poate fi atribuită nimănui, care ar dezvolta simultan o enunţare atât „populară", cât şi literară. Însă această enunţare, în loc să vizeze o contopire armonioasă între cele două registre ale ei, ca în *Otava*, destabilizează într-un fel textul, făcându-le să se lovească unul de celălalt, să se conteste unul pe celălalt, într-o unitate imposibilă.

Prin urmare, cele două universuri romaneşti sunt foarte diferite. Giono trasează limitele unui spaţiu imaginar de *familiaritate* verbală, în două sensuri: un discurs cu expresii „familiare" şi un discurs propriu unei „familii", unui clan, unui teritoriu. La Céline, dimpotrivă, referinţa la urbanul popular nu înrădăcinează, el răstoarnă ordinea. Nu există un cuvânt al „săracilor" plenar şi adevărat, care s-ar opune limbii îngrijite a „bogaţilor". Prin izbucnirea elementarului (foamea, dorinţa, teama...), se intenţionează demascarea discursurilor mincinoase din societatea oficială, şi nu revenirea la o anumită Origine pierdută. În această scriitură caracterizată prin dislocarea sintactică (*cf.* „Păreau că vor să-şi ia zborul, [...]

---

[109] Louis-Ferdinand Céline, *Călătorie la capătul nopţii*, (trad. de Angela Cismaş), Editura Nemira, Bucureşti, 1995, pp. 36-37.

Scanned with OKEN Scanner

membrele mele"), cuvântul popular, departe de a întări legăturile de solidaritate între oameni, între oameni și lume, dezarticulează corpul textual.

În *Călătorie la capătul nopții*, prezența unui registru al „povestirii" la perfect simplu păstrează un minim de continuitate narativă. În schimb, în operele de după *Moarte pe credit*, tensiunea dintre „discurs" și „povestire" va face loc unei dezmembrări generalizate a articulațiilor sintactice naturale, datorită punctelor de suspensie care perforează narațiunea. În aceste condiții, asigurarea continuității textului într-un univers sfârtecat îi revine enunțării vociferante a naratorului.

2.11. Prezentul narațiunii

Până în prezent am asociat „povestirea" folosirii prezentului simplu. De fapt, această asociere nu corespunde decât celei mai clasice întrebuințări. Dacă definim „povestirea" ca un mod al narațiunii care presupune ruptura de situația de enunțare și în special absența deicticelor, este îndeajuns ca un text să prezinte aceste caracteristici pentru a ține de domeniul „povestirii", chiar și în absența oricărei forme de trecut simplu. Prezentul este propice acestor folosiri: în mod tradițional, el este numit **prezentul narațiunii** (se vorbește și despre **prezentul istoric**). Acest tip de prezent nu este deictic, el nu indică faptul că procesul este concomitent cu momentul enunțării.

De regulă, cu excepția cazului povestirilor scurte (*cf.* bancurile „Într-o zi un om *intră* la coafor și *cere*…), acest prezent nu înlocuiește pur și simplu perfectul

Scanned with OKEN Scanner

simplu, el îl înlocuieşte pe alocuri, în scopuri stilistice bine determinate. Astfel, în următorul fragment din *Memorii de dincolo de mormânt*, armatura narativă este definită prin perfectul simplu, iar prezentul naraţiunii nu intervine decât punctual:

> Pe 23 iunie 1812, Bonaparte recunoscu în noapte Niemenul; ordonă să se facă trei poduri. *A doua zi, câţiva infanterişti trec râul pe un vapor; nu găsesc pe nimeni pe celălalt mal. Un ofiţer al cazacilor, comandantul unei patrule, vine şi-i întreabă cine sunt. „Francezi. – De ce-aţi venit în Rusia ? – Ca să ne luptăm cu voi." Cazacul dispare în pădure; trei soldaţi trag cu arma în direcţia pădurii; nu li se răspunde: linişte totală.*
>
> Bonaparte stătuse toată ziua lipsit de vlagă şi fără să se poată odihni: simţea că îl părăsesc puterile. Coloanele armatelor noastre înaintară prin pădurea Pilwiski.
>
> (Chateaubriand, Mémoires d'outre tombe, XXI, cap. 1)

Aici, trecerea la prezentul naraţiunii permite un contrast la două niveluri: pe de o parte, naratorul evocă la perfect simplu actele lui Bonaparte; pe de altă parte, el focalizează mai intens episoadele semnificative, însă secundare, în care protagonişti sunt nişte personaje anonime.

Efectele de sens legate de acest prezent al naraţiunii privesc îndeosebi distanţa dintre evenimentele evocate şi instanţa de enunţare. Efectul tinde să fie când de *proximitate* (alocutarul are impresia că este martorul evenimentului sau că este vorba despre o focalizare care măreşte anumite detalii), când de *distanţare*, de comentare, ca şi cum ar fi vorba despre legenda unei fotografii sau de o didascalie de teatru:

Scanned with OKEN Scanner

O masă de seară pe sfârşite. Masa este în dezordine. Ofiţerii şi tiganii fumează ţigări. Doi ţigani zdrăngăne la chitară într-un colţ al tavernei şi două ţigănci, în mijlocul scenei, dansează[110]...

Când cotextul o permite, în special dacă frazele sunt scurte, poate exista şi un efect de *accelerare*, prezentul lăsând impresia unei succesiuni pure de procese, în loc să le înlănţuie, după cum face prezentul simplu. Ilustrativ în acest sens este următorul fragment din Diderot:

Începu să se înflăcăreze şi să cânte încetişor, să-şi ridice glasul pe măsură ce se înflăcăra mai tare, să facă tot felul de gesturi, să-şi schimonosească obrazul şi trupul; şi mi-am zis: „Aha, iată-l cum îşi pierde minţile, iată cum se pregăteşte o nouă scenă !

Într-adevăr, îşi dădu drumul vocii: *Sunt un biet nefericit... Monseniore, monseniore, lasă-mă să plec ... O pământ, primeşte-mi aurul, păstrează-mi bine comoara, sufletul meu, viaţa mea! O, pământ!...Iată-l, micul meu prieten, iată-l, micul meu prieten! Aspettare e non venire!... A zerbina penserete... Sempre in contrasti con te si sta...* Îngrămădea şi amesteca laolaltă treizeci de opere italiene, franceze, tragice, comice, de toate felurile. Când cobora până în infern, cu o voce de bas-prim, când îmi spărgea urechile, ţipând până nu mai putea şi încercând să ia un falset; imita mersul, ţinuta, gesturile diferitelor personaje pe care le interpreta; era rând pe rând furios, potolit, trufaş, rinjit. Când [imită] o fată care [plînge], şi [face] asta cu toată graţia afectată, când [devine] preot, rege, tiran, ameninţa, poruncea, [se mânie], [este] sclav,

---

[110] H. Meilhac şi L. Halevy, *Carmen*, operă-comică, actul II, la început.

Scanned with OKEN Scanner

[se supune], [se potoleşte], [deznădăjduieşte], [jeleşte], [rîde]; păstrând totdeauna tonul, măsura, sensul cuvintelor şi caracterul ariei.

Şahiştii îşi lăsară jocurile şi se strânseră în jurul lui; trecătorii, atraşi de zarvă, se îngrămădeau la ferestrele cafenelei. Rîdeau toţi de se cutremurau pereţii. El nu-şi dădea seama de nimic şi cânta mai departe, cuprins de un delir, de un avânt atât de nebunesc, încât mă temeam că n-o să-şi mai vină în fire[111].

Acest text pare eterogen: prezentul deictic pe care îl găsim în citatele din discursul direct („iată-l cum îşi pierde minţile", „Sunt un biet nefericit"...) contrastează cu prezentul naraţiunii şi cu perechea perfect simplu / imperfect. Prezentul naraţiunii („Când imită o fată [...] ariei") este asociat cu o succesiune de fraze scurte, plasându-l pe cititor în poziţia de martor direct la un ansamblu brut de acte cu înlănţuire problematică. În schimb, sfârşitul textului la imperfect arată o altă faţetă a naratorului: naratorul distanţat care descrie scena îndepărtându-se de ea. Putem deci distinge trei instanţe diferite ale naratorului: 1) figura naratorului care este şi personaj, asociat cu prezentul deictic; 2) figura naratorului rupt de situaţia de enunţare, care recurge la perechea perfect simplu / imperfect; 3) figura naratorului care se instituie drept martor la ceea ce se întâmplă, asociat cu prezentul naraţiunii.

Interpretarea efectelor de sens legate de prezentul naraţiunii nu se poate face deci decât în context. În următoarea descriere a unui jucător de bowling, ceea ce

[111] Diderot, *Nepotul lui Rameau*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972, p. 302.

Scanned with OKEN Scanner

contează nu este efectul accelerării unei serii de acţiuni prezentate ca apropiate privirii, ci mai degrabă efectul de distanţare, de „oprire asupra imaginii":

> Jucătorii care ocupau înainte pista 17 au aruncat ultimele mingi şi au plecat.
>
> Rambert rămâne nemişcat pe pistă, cât mai aproape de stand, cu coatele lipite de corp, ţinând cu degetale răsfirate mingea Manhattan Rubber, verde ca sticla, de 15 livre, greutatea lui preferată, la înălţimea burţii. Mişcând palmele, învârte mingea care e la fel de mare ca şi mingile de sticlă care menţin la suprafaţa mării plasele de prins peşte, până ce cele trei găuri destinate să primească degetele se găsesc în contact cu degetul cel mare, degetul mijlociu şi inelarul de la mâna dreaptă [...][112].

În al doilea paragraf, descrierea suspendă momentan cursul acţiunii: datorită prezentului naraţiunii, mişcările aruncătorului de mingi sunt date ca exemplu, un fel de arhetip al tuturor aruncătorilor de mingi.

În literatura recentă, remarcăm la numeroşi scriitori folosirea *generalizată* a prezentului, în locul şi pe poziţia perfectului simplu din naraţiunea clasică. Această apetenţă contribuie la construcţia unui univers deosebit. Este cazul următoarei povestiri de J.-M. G. Le Clézio, în care anumite capitole sunt redactate în întregime la prezent:

> Bea B. străbate sala de la un capăt la altul. De-a lungul zidului se află un rând de tejghele strălucitoare.

---

[112] Roger Vailland, *La truite*, cap. 1, Gallimard, Paris.

Scanned with OKEN Scanner

> Deasupra tejghelelor, cercuri roşii, benzi de aur, panouri albastre, panouri albe. Drapele. Şi apoi următoarele cuvinte,
>
> PAN AM LUFTHANSA IBERIA ALITALIA
> LOT KIM BEA JAL GARUDA
>
> cuvinte fără sens, frânturi de cuvinte mute care se aprind şi se sting. Nu-i nimeni la tejghea. Sala mare, iluminată, este plină de tejghele goale. Bea B. se aşază pe fotoliile roşii, imitaţie din piele, în faţa tejghelii şi priveşte afişele şi bucăţile de hârtie lipite pe perete. Domnul X nu spune nici el nimic, fumează o ţigară[113].

Prezentul se potriveşte cu dispariţia patronimelor (B., X.), cu siglele indescifrabile, cu senzaţia de vid, cu liniştea... Definind procese fără durată, el instaurează o lume atât prezentă, la care cititorul accede în mod direct, cât şi perfect străină, percepută din exterior, ruptă de situaţia de enunţare.

Prezentul naraţiunii suscită numeroase dezbateri de ordin teoretic. Astfel, el pune problema unităţii de la indicativ prezent. Referitor la acest aspect, există trei concepţii opuse:

– în concepţia tradiţională, întrebuinţarea deicticelor (simultaneitate cu momentul enunţării) ilustrează valoarea fundamentală a prezentului; pentru a justifica existenţa prezentului naraţiunii, se consideră că este vorba despre un prezent transpus, cu valoare stilistică (trăim evenimentele ca şi cum ele s-ar derula la prezent);
– mai recent, alţi lingvişti consideră că prezentul este atemporal (trimite la prezent, la trecut sau la

[113] J.-M. Le Clézio, *La Guerre*, Gallimard, Paris, pp. 177-178.

Scanned with OKEN Scanner

viitor, în funcţie de context) şi că nu trimite la momentul enunţării decât dintr-un automatism;
– între aceste două poziţii există şi diverse soluţii de compromis. A. Culioli[114] a sugerat că punctul de reper al prezentului nu este legat de situaţia de enunţare (ca în cazul prezentului deictic), nici rupt de aceasta (ca în cazul perfectului simplu), ci situat faţă de un reper „fictiv", construit pe baza momentului enunţării: un reper care ar fi situat atât în afara acestui moment al enunţării, cât şi identificat cu el. Acest lucru ar explica nehotărîrea cititorilor în fata acestui tip de forme: ei le interpretează atât ca pe nişte evenimente disociate de prezent, cât şi ca pe o reactualizare, o „reînviere" a unor evenimente revolute. Anna Jaubert[115], la rândul ei, propune să considerăm că „prezentul îşi generează propria actualitate, îşi transportă propriul reper, cîştigându-şi astfel autonomia faţă de mediu"; prezentul nu se mulţumeşte să ia cunoştinţă de coincidenţa dintre proces şi reperul reprezentat de actul enunţării, el afirmă el însuşi această coincidenţă, făcând din ea „o declaraţie *de principiu*, eventual scoasă de sub incidenţa adevărată a enunţării, suspendând, dacă este nevoie, chiar înscrierea în realitate".

---

[114] A se vedea A. Culioli, „Valeurs aspectuelles et opérations énonciatives: l'aoristique", în J. David et R. Martin ed., *La Notion d'aspect*, Klincksieck, Paris, 1980, p. 185.

[115] „Entre invention et effet de présence, l'image induite de l'actualité", în P. Le Goffic coord., *Le Présent en français*, Cahiers Chronos, Rodopi, 2001, p. 64 şi p. 67.

Scanned with OKEN Scanner

Lecturi recomandate

BENVENISTE É.,
1966 – „Relaţiile timpului în verbul francez", în *Probleme de lingvistică generală*, trad. de Lucia Magdalena Dumitru, Teora, Bucureşti, 2000.
(Textul fundamental pentru diferenţierea dintre „discurs direct" şi „povestire".)

CAHIERS CHRONOS NR. 7,
2001 – *Le Présent en français*, P. Le Goffic coord., Rodopi, Amsterdam.

MAINGUENAU D.,
1991 – *L'énonciation en linguistique française*, Hachette, Paris.
(A doua parte prezintă opoziţia „discurs direct" / „povestire" în cadrul unei analize de ansamblu a indicativului.)

SIMONIN-GRUMBACH J.,
1975 – „Pour une typologie des discours", în *Langue, discours, société*, J. Kristeva *et al.*, Seuil, Paris, p. 85-120.
(Explicarea şi dezbaterea problematicii lui Benveniste prin intermediul unei conceptualizări împrumutate de la A. Culioli.)

VUILLAUME M.,
1990 – *Grammaire temporelle des récits*, Minuit, Paris.
(Un studiu al reperajelor temporale în roman.)

Scanned with OKEN Scanner

Exerciții

▪ *2.1. În textul următor, identificați enunțurile care țin de „discursul direct" și pe cele care țin de „povestire", bazându-vă pe criterii lingvistice consacrate:*

Încercă din nou să vorbească. Buzele îi tremurau ca cele ale unui copil care hohotește de plâns; și totuși nu plânge; strălucirea extraordinară a privirii sale îi conferea feței o frumusețe angelică supraomenească.

– Alissa! cu cine ma voi căsători deci? Știi prea bine că nu te pot iubi decât pe tine... și deodată, strângând-o în neștire, aproape brutal, în brațe, îi strivii buzele cu sărutări. Preț de câteva secunde, am ținut-o pe jumătate abandonată în brațele mele, pierdută; i-am văzut privirea încețoșându-i-se; apoi pleoapele i se închiseră și, cu o voce a cărei melodie armonioasă nu va putea fi egalată de nimic altceva pe lume, pentru mine:

– Fie-ți milă de noi, prietene! O! Nu strica dragostea noastră. Și poate că mai adăugă: Nu fi laș! Sau poate că mi-o spusei eu mie însumi, nu mai știu, însă deodată, aruncându-mă în genunchi în fața ei și cuprinzând-o pios în brațe:

– Dacă mă iubeai atât de tare, de ce m-ai respins întotdeauna? Vezi tu! Așteptam mai întâi căsătoria Julietei; apoi am înțeles că trebuia să aștepți și să fie fericită; acum e fericită; tu însăți mi-ai spus asta. Mult timp am crezut că voiai să locuiești cu tatăl tău; însă în prezent iată-ne singuri[116].

▪ *2.2. Justificați alternanța „discursului direct" cu „povestirea" în textul următor:*

---

[116] André Gide, *La porte étroite*, Gallimard, Paris.

Scanned with OKEN Scanner

Ziua următoare era duminică. Ploua. Mergeam la ferma Ezy. Mă oprii, ca de obicei, sub un plop, de-a lungul râului.

Duşmanul sosi nu după mult timp sub acelaşi plop. Era tot cu bicicleta. Mâna i se vindecase.

Nu pleca. Ploaia cădea, deasă. Apoi ieşi soarele, pe ploaie. Încetă să mă mai privească, surâse şi m-a făcut să remarc cât de apropiaţi erau soarele şi ploaia uneori, vara.

N-am spus nimic. M-am uitat totuşi la ploaie.

El mi-a spus atunci că mă urmărise până acolo. Că nu va pleca.

Am plecat. M-a urmărit.

Timp de o lună, m-a urmărit. Nu m-am mai oprit de-a lungul râului. Niciodată. Însă el stătea acolo, în fiecare duminică. Cum să ignor faptul că era acolo pentru mine.

Nu-i spusei nimic lui tata.

Începui să visez la străin, noaptea, ziua.

Iar în visele mele imoralitatea şi morala se amestecară astfel încât în curând deveniră inseparabile. Împlinii douăzeci de ani[117].

▪ *2.3. Studiaţi folosirea prezentului, raportându-l la ansamblul sistemului enunţiativ din acest text (romanul lui Daudet este scris la persoana întâi singular + perfectul simplu, însă în nenumărate rânduri „eu" este înlocuit cu porecla depreciativă dată personajului, „Piciul". Deşi este o non-persoană, „Piciul" desemnează aceeaşi persoană ca şi „eu"). (În fragmentul următor, personajul tocmai a fost salvat* in extremis *de la sinucidere de către abatele Germane.)*

Piciul şade în colţul căminului. E foarte tulburat, vorbeşte mult, îşi povesteşte viaţa, nenorocirile şi de ce a

[117] Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, „Nevers", Gallimard, Paris.

Scanned with OKEN Scanner

vrut s-o sfârşească. Abatele îl ascultă zâmbind. Apoi, după ce copilul a vorbit destul, a plâns destul, şi-a descărcat cum trebuie biata lui inimă bolnavă, omul ăsta de treabă îi ia mâinile şi-i zice foarte liniştit:

– Toate acestea-s fleacuri, băiete, şi-ai fi fost un mare prost să te omori pentru atâta lucru. Povestea ta e foarte simplă: te-au dat afară din liceu, ceea ce, în paranteză, e o mare fericire pentru tine... Ei bine, trebuie să pleci, să pleci îndată, fără să mai aştepţi cele opt zile... Ce naiba, doar nu eşti o bucătăreasă!... Nu te îngrijora de călătorie şi de datoriile tale! Mă însărcinez eu cu toate acestea. Banii pe care voiai să-i împrumuţi de la ticălosul acela ţi-i voi împrumuta eu. O să socotim totul mâine... Acum, nici o vorbă mai mult! Eu trebuie să lucrez, şi tu să dormi... Numai că nu vreau să te întorci în groaznica ta cameră: ţi-ar fi frig şi te-ai teme; o să te culci în patul meu, cu cearşafuri albe şi frumoase, schimbate azi-dimineaţă!... Am de scris toată noaptea, şi dacă mă fură somnul, o să mă întind pe canapea... Bună seara! Nu-mi mai vorbi.

Piciul se culcă, nu se mai împotriveşte... Tot ce i se întâmplă i se pare un vis. Ce de-a evenimente într-o singură zi! Să fi fost atât de aproape de moarte şi să te găseşti în fundul unui pat moale, în odaia asta tihnită şi caldă!... Ce bine se simte Piciul!... Din când în când, deschizând ochii, îl vede sub lumina dulce a abajurului pe bunul abate Germane, care, tot fumând, mânuieşte pana cu scârţâit uşor, de sus în jos, pe foile albe.

...A doua zi dimineaţă m-a trezit [*mă trezi*] abatele, care mă bătea pe umăr. Uitasem tot în timp ce dormeam... Salvatorul meu râse atunci cu poftă[118].

---

[118] Alphonse Daudet, *Piciul*, (trad. de Livia Storescu), Editura Tineretului, Bucureşti, 1969, pp. 90-91.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul 3

„SCOATEREA ÎN RELIEF" ŞI DESCRIEREA

După cum s-a văzut, complementaritatea aspectuală care există între imperfect şi palierele perfective, perfectul simplu şi perfectul compus explică prezenţa imperfectului atât în „discursul direct", cât şi în „povestire". Imperfectul nu poate situa un proces din punct de vedere cronologic şi nu poate realiza povestirea de unul singur. Să comparăm următoarele enunţuri: (1) *Paul dormea* şi (2) *Paul a dormit*. Spre deosebire de (2), enunţul (1) pare incomplet, ca şi cum ar rămâne în suspans, şi trebuie să i se adauge un reper care să remedieze această lipsă (de exemplu: *Paul dormea când l-am văzut*).

Această divergenţă dintre utilizările imperfectului şi utilizările formelor perfective este explicabilă dacă ne gândim că imperfectul nu constituie în mod direct un palier al trecutului: el nu poate situa singur un eveniment în trecut; el indică doar că un proces este contemporan cu un reper din trecut. Astfel, în *Paul dormea când l-am văzut*, *l-am văzut* ţine de trecut, *Paul dormea* fiind prezentat drept simultan cu acest eveniment: nimic *a*

priori nu ne permite să afirmăm că somnul lui Paul s-a întâmplat în trecut, căci el poate să doarmă încă în momentul în care locutorul afirmă acest enunţ.

3.1. Scoaterea în relief

Dependenţa imperfectului faţă de formele perfective joacă un rol esenţial în naraţiunea literară, care o va exploata din plin. În timp ce în folosirea obişnuită a limbii, imperfectul denotă procese contemporane cu un reper trecut, în naraţiune *trebuie să distingem două niveluri*: pe de o parte, evenimentele care fac să progreseze acţiunea, reprezentate de formele la perfectul simplu, pe de altă parte, nivelul proceselor afirmate ca exterioare dinamicii narative, reprezentat de forme verbale la imperfect. Folosirea imperfectului este caracterizată aici în mod negativ, el nu trimite la o clasă consistentă din punct de vedere semantic: vom regăsi atât indicaţii referitoare la decor, cât şi comentarii ale naratorului, percepţiile unui personaj etc. Această complementaritate este absolut explicabilă: dacă formele la perfectul simplu implică o succesiune de procese „insecabile", imperfectul, dintr-un punct de vedere aspectual, ca şi prezentul, cu care este corelat pentru un reper trecut, marchează faptul că procesul este „deschis". Astfel, în *Ploua când el ajunse*, procesul „a ploua" nu este limitat pe axa sa temporală.

În următorul fragment din Michel Tournier se percepe net diferenţa dintre aceste două niveluri:

Scanned with OKEN Scanner

Zilele începură să se lungească, dar gerul îşi strânse şi mai tare îmbrăţişarea. Dacă nu ţinea focul mare aprins fără încetare, în şemineul cabanei forestiere, nopţile canadiene deveneau o încercare destul de aspră, iar Tiffauges le rărea continuând să le aprecieze puritatea tonică în comparaţie cu promiscuitatea umedă a barăcilor. *Într-o dimineaţă*, când pe cer străluceau încă stelele pe care gerul intens le făcea să se destrame, *fu trezit de o lovitură în uşă. Pe jumătate încă adormit, se ridică bombănind şi merse să ia câteva rondele de nap* pe care le pusese pe marginea şemineului. Ştia că era inutil să facă pe surdul la chemările elanului a cărui insistenţă devenea neobosită de îndată ce simţea o prezenţă în casă. *Trebui să se lupte o clipă cu uşa* pe care gerul o blocase *şi care cedă dintr-o dată, deschizându-se larg şi dând la iveală silueta înaltă a unui bărbat în cizme şi în uniformă*[119].

Alături de formele de perfect simplu care asigură progresia povestirii, imperfectele marchează procesele care nu participă la această progresie. De exemplu, a doua frază („Dacă nu ţinea [...] barăcilor") este inseparabilă de prima, de care depinde. Textul nu poate fi citit ca simplă succesiune de fraze situate pe acelaşi plan, cititorul este obligat să-l decupeze în unităţi mai largi: formele de imperfect sunt cuplate cu formele perfective, definind astfel domenii coerente în text. De exemplu, fraza „Ştia [...] în casă" formează un domeniu cu cea care o precede.

Afirmaţiile făcute în legătură cu perfectul simplu sunt valabile şi pentru formele de perfect compus

---

[119] Michel Tournier, *Regele arinilor*, (trad. de Bogdana Savu Neuville), Editura Univers, Bucureşti, 1996, p. 155.

Scanned with OKEN Scanner

perfectiv, chiar dacă, după cum am văzut, sunt prea puţin propice construcţiei unei înlănţuiri narative. În următorul fragment din *Străinul*, repartiţia între imperfect şi perfectul compus se face ca şi pentru perechea imperfect / trecut simplu:

> *Am făcut câţiva paşi spre izvor. Arabul nu s-a mişcat.* Cu toate astea era încă destul de departe. Poate din pricina umbrelor care-i cădeau pe obraz, părea că râde. *Am aşteptat.* Arsura soarelui îmi cuprindea obrajii şi *am simţit picături de sudoare adunându-se în sprâncene.* Era acelaşi soare din ziua în care o înmormântasem pe mama şi, ca atunci, mă durea mai ales fruntea şi toate vinele ei zvâcneau împreună sub piele. *Din cauza acestei arsuri* pe care n-o mai puteam suporta, *am făcut o mişcare înainte*[120].

Lingvistul german H. Weinrich[121] a denumit acest fenomen **scoatere în relief**, recurgând la o metaforă picturală, atribuind unui **prim-plan** fragmentele ce conţin forme perfective şi unui **plan secund** formele de imperfect şi de mai mult ca perfect. Putem măsura divergenţa funcţională dintre aceste două planuri dacă încercăm să le disociem în acelaşi text. De exemplu, dacă eliminăm fragmentele ce aparţin planului secund din pasajele citate mai sus din *Regele arinilor* sau din *Străinul*, obţinem totuşi un text coerent; nu la fel stau lucrurile în cazul operaţiei inverse căci, izolate de primul-

[120] Albert Camus, 1968, *Străinul*, (trad. de Georgeta Horodincă), Editura pentru literatură, Bucureşti, p. 49.
[121] *Le temps*, (trad. fr.), Seuil, Paris, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

plan pe care se sprijină, enunţurile din planul secund, puse cap la cap, constituie o secvenţă dezlânată.

R. Barthes a opus, din perspectiva analizei narative, „funcţiile" (care corespund aproximativ „primului-plan") şi „indiciile" (echivalenţii planului secund)[122]: „indicii de caracter se referă la personaje", „informaţiile relative la identitatea lor", „notaţiile referitoare la atmosferă" etc. El insista justificat pe faptul că rolul de „indice" nu se explică decât trecând la nivelul superior, cel al „funcţiilor" care fac să progreseze naraţiunea. De fapt, această distincţie se baza în secret pe repartizarea palierelor verbale în text, şi nu pe natura evenimentelor povestite: un proces este considerat a fi o „funcţie", dacă este la perfectul simplu... Or, dacă este adevărat că în genurile de naraţiune elementară (romanele de spionaj, de exemplu) există o corespondenţă relativ simplă între acţiunile eroului şi enunţurile de „prim-plan", nu aceeaşi este situaţia în cazul povestirilor elaborate. Autorul are capacitatea de a repartiza după bunul său plac enunţurile pe cele două planuri.

În ficţiunea literară, repartizarea enunţurilor între cele două planuri se supune unor constrângeri prin excelenţă *textuale*. Ea nu decurge direct din semnificatul verbelor. În acest sens, autorul deţine o mare libertate; semnificaţia unui text poate fi modificată considerabil prin schimbarea ordinii celor două planuri. În următorul fragment din *Mizerabilii* am pus între paranteze pătrate şi in italice formele care ar rezulta dintr-o asemenea răsturnare a ordinii:

---

[122] „Introduction à l'analyse structurale des récits", în *Communications*, nr. 8, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

> Toată cavaleria, cu săbiile ridicate, cu stindardele şi trompetele în vânt, împărţită în coloane pe divizion, dintr-o singură mişcare, ca şi cum ar fi fost un singur om, cu precizia unui berbece de bronz care deschide o spărtură, coborî [*cobora*] dealul Belle–Alliance, se înfundă [*se înfunda*] în valea primejdioasă, unde căzuseră până atunci atîţia oameni. Dispăru [*dispărea*] în fum, apoi, ieşind din umbră, se ivi [*se ivea*] din nou de cealaltă parte a văii [...]. Urcau [*urcară*] ameninţători, gravi, netulburaţi; în răstimpul dintre tirul flintelor şi al artileriei se auzea [*se auzi*] un tropot puternic. Pentru că erau [*fură*] două divizii, formau două coloane: în dreapta era [*fu*] divizia Wathier, în stânga divizia Delord. De departe ţi se părea [*păru*] că vezi doi şerpi uriaşi de oţel îndreptându-se spre creasta podişului. Străbătu [*străbătea*] câmpul de bătaie ca un miracol[123].

Cu o singură excepţie (*căzuseră*), înlocuirea se dovedeşte a fi posibilă. Desigur, textul care rezultă astfel pare a fi foarte modern, însă cu greu putem spune că ar exista verbe pe care semnificatul lor le-ar destina strict primului sau celui de-al doilea plan. Flaubert, în special, foloseşte forme din planul al doilea pentru verbe pe care sensul lor le orientează strict către perfectivitate.

Proporţia de forme din planul secund variază considerabil de la un text la altul. Barthes şi Weinrich creează o tipologie sumară care ar plasa la un anumit pol povestirile în care primul plan este predominant, ceea ce dă tendinţa de accelerare a ritmului povestirii, şi povestirile, mai lente, în care formele din prim-plan ocupă poziţia a doua. Evident, *Candidul* lui Voltaire

[123] Victor Hugo, *Mizerabilii*, II, I, IX, (trad. de Lucia Demetrius şi Tudor Marinescu), Cartea Românească, Bucureşti, 1981, p. 369.

Scanned with OKEN Scanner

aparţine primei categorii, în timp ce *Doamna Bovary*, celei de-a doua. Dacă *Candid* străbate lumea, Emma s-a împotmolit într-un univers în care nu se întâmplă nimic.

3.2. Neutralizarea opoziţiei

Literatura contemporană iese adesea de sub incidenţa regulilor economiei romaneşti clasice, pentru care „scoaterea în relief" este unul dintre elementele esenţiale. Astfel, putem întâlni texte în care opoziţia dintre „primul-plan" şi „al doilea plan" este neutralizată. Această neutralizare nu s-ar putea efectua cu forme perfective, absolut improprii să exprime altceva decât procese punctuale. Aşadar, va fi vorba de texte la imperfect sau la prezent; cum imperfectul folosit singur tinde să fie interpretat spontan ca iterativ, accentul cade în special pe prezent. Textul amintit mai sus din Le Clézio ilustrează perfect disoluţia scoaterii în relief; acelaşi lucru este valabil şi în cazul următorului fragment din M. Duras:

> Tata bea şi tace. Nici măcar nu ştiu dacă ascultă muzica pe care o cânt. Serile sunt ucigătoare, însă eu nu ştiu asta înainte de acea seară. Duşmanul îşi ridică capul către mine şi abia schiţează un surîs. Am senzaţia că fac o crimă. Închid obloanele, de parcă aş fi în faţa unui spectacol abominabil. Tata dormitează pe fotoliu, ca de obicei. Pe masă încă sunt tacâmurile amândurora şi vinul lui tata. În spatele obloanelor piaţa e ca marea, imensă. El părea un naufragiat. Mă îndrept către tata şi îl privesc

Scanned with OKEN Scanner

> îndeaproape, aproape că-l ating. Doarme în vin. Nu-l recunosc foarte bine pe tata[124].

Acest scurt text formează un întreg, bine marcat tipografic, una din „notele despre Nevers" care încheie cartea. *A priori*, nimic nu ar împiedica repartizarea pe două planuri a ceea ce este prezentat aici drept prezent în naraţiune. De fapt, nu numai că ar fi foarte dificil să determinăm ce ar trebui să ţină de un plan sau altul, însă acest lucru ar denatura complet un asemenea text, care defineşte clar un spaţiu temporal „în afara timpului". Nu acel spaţiu temporal „în afara timpului" specific eternităţii, ci al unei conştiinţe care se raportează la un trecut care îi aparţine şi ei şi altei entităţi, un trecut direct accesibil şi, în acelaşi timp, aparţinând unei lumi străine. De altfel, autorul precizează şi felul în care trebuie primit textul său: „Fără ordine cronologică", „Faceţi ca şi cum aţi comenta imaginile dintr-un film, mi-a spus Resnais". Temporalitate deosebită prin care personajul îşi comentează propria poveste, cum ar face cu un personaj de film.

Într-un asemenea context, imperfectului unic („Părea un naufragiat") îi lipseşte valoarea de plan secund, el realizează o anumită focalizare. Enunţul astfel evidenţiat nu este unul oarecare: nu se ştie dacă se referă la tată sau la soldatul german care o iubeşte pe tânără.

---

[124] Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Gallimard, Folio, Paris, p. 131.

Scanned with OKEN Scanner

3.3. Planul secund şi descrierea

„Scoaterea în relief" este strâns legată de fenomenul **descrierii**. În general, se vorbeşte despre descriere pentru unităţile textuale de o anumită amploare, care suspendă un moment derularea povestirii pentru a analiza un termen introdus de aceasta: un peisaj, un personaj, un obiect... Nu ne vom opri asupra problemelor legate de definirea descrierii[125]; vom sublinia doar două fenomene care privesc analiza lingvistică: organizarea *lexicului* descrierii şi problema *perspectivei* descriptive.

Imperfectul din planul secund folosit în scopuri descriptive creează o anumită tensiune, având în vedere că firul discursului este în slujba unei enunţări care suspendă dinamica intrigii pentru a desfăşura un obiect *în spaţiu*. Armătura unei descrieri întreţine astfel raporturi privilegiate cu taxinomiile lexicale. Vom vedea acest lucru în cazul descrierii de la Zola. Începutul capitolului al doilea din *Gervaise* ne-o prezintă pe Gervaise şi pe soţul ei Coupeau aşezaţi la masă la „Crâşma lui nea Colombe", **temă-titlu**[126] a descrierii, obiectul său:

> Crâşma lui nea Colombe se găsea la întretăierea străzii Poissoniers cu bulevardul Rochouart. Pe firmă era doar un singur cuvânt: *Distilerie*, scris de la un cap la altul cu litere lunguieţe, albastre. La intrare, erau nişte oleandri colbuiţi, în două jumătăţi de butoi. Tejgheaua lungă, cu şirurile ei de pahare, cu ţuţuroiul de apă şi măsurile de

[125] A se vedea de exemplu J.-M. Adam şi A. Petitjean, *Textul descriptiv*, Editura Institutul European, Iaşi, 2008.

[126] Termen împrumutat din J.-M. Adam şi A. Petitjean: „Introduction au type descriptif", în *Pratiques*, nr. 34, 1982, p. 80.

Scanned with OKEN Scanner

> cositor, se întindea în stânga intrării; iar localul încăpător era împodobit de jur-împrejur cu budane burduhănoase vopsite în galben-deschis, date cu lac, ale căror cercuri şi canale de aramă sclipeau. Mai sus, pe rafturi, sticlele de lichior, bocalele cu fructe în rachiu şi tot soiul de clondire orânduite cu grijă, ascundeau pereţii, răsfrângându-şi în oglinda din spatele tejghelei culorile lor vii, verdele-crud, auriul-stins şi culoarea gingaşă a răşinei [...][127].

O descriere poate fi concepută ca ordonarea unui ansamblu de denumiri pe firul textului. În mod inevitabil, cel care face descrierea se confruntă cu problema extinderii stocului lexical care poate fi folosit:

– până în ce punct al detaliului putem merge în procesul analizei ?

– nu trebuie să folosim decât termeni presupuşi a fi cunoscuţi de către cititorul modern? cunoscuţi de cutare sau cutare personaje? Dimpotrivă, trebuie să recurgem la termeni tehnici, şi dacă da, trebuie să-i definim?

Răspunsul la aceste întrebări variază în funcţie de estetica de la care se reclamă textul. Dacă naratorul face descrieri detaliate folosind un vocabular tehnic pe care se străduieşte să-l clarifice, atunci el îi acordă romanului o funcţie didactică. Însă istoria literară arată că aceasta nu este singura valoare conferită descrierii: înainte de secolul al XIX-lea, se insista în special pe valoarea ornamentală[128].

---

[127] Émile Zola, *Gervaise*, (trad. de Vlad Muşatescu), Editura Minerva, Bucureşti, 1972, vol. I, pp. 46-47.

[128] Referitor la diferitele statuturi ale descrierii, a se vedea J.-M. Adam şi A. Petijean, „Les enjeux textuels de la description", *Pratiques*, nr. 34, 1982, pp. 107-114.

Scanned with OKEN Scanner

Comparată cu anumite părţi de bravură din romanul naturalist, descrierea „Crâşmei lui nea Colombe" pare deosebit de neutră. Ea este exactă fără a fi detaliată şi nu face apel la o competenţă lexicală ieşită din comun. De fapt, este foarte dificil să apreciem cunoştinţele cititorilor în materie de vocabular, iar textul în sine mizează pe aceste cunoştinţe, simulând de exemplu că ia drept cunoscut ceea ce el prezintă. Când citim „Tejgheaua lungă, cu şirurile ei de pahare, cu ţuţuroiul de apă...", vedem că apartenenţa „ţurţuroiului" la tejghea este presupusă a fi cunoscută de cititor, apartenenţă care este posibil să fi fost ignorată de cititor până atunci.

Însă o descriere nu este doar o listă de denumiri. Acestea se organizează în serii ierarhice care definesc două tipuri de câmpuri lexicale:

– ansambluri de termeni a căror asociere se bazează pe continuitatea lor materială într-un obiect al lumii, şi nu pe un decupaj propriu-zis semantic. Astfel, ansamblul format de *firmă* + *uşă* + *tejghea* etc. se concretizează din faptul că termenii sunt atât părţi ale aceluiaşi referent concret, cât şi tot atâtea **sub-teme** ale temei-titlu „Crâşma lui nea Colombe". Am putea spune acelaşi lucru despre secvenţa *şiruri de pahare* + *ţuţuroi de apă* + *măsuri de cositor*, ale cărei elemente sunt asociate în virtutea faptului că toate coexistă material pe tejghea;

– serii care ţin de ceea ce lingviştii numesc **câmpuri semantice conceptuale**, obiecte privilegiate ale analizei semice structuraliste. Plecând de la un domeniu lexical decupat în univers extra-

Scanned with OKEN Scanner

lingvistic (vocabularul locuinţei, al transporturilor, etc.) comparăm unităţi:

1) are aparţin aceleiaşi categorii sintactice (substantive, adjective…);
2) ale căror semnificaţi se delimitează unii de ceilalţi, îşi obţin „valoarea" (în sens saussurian) din opoziţii.

În textul nostru, avem cazul tripletului *verde-crud, auriul-stins şi culoarea gingaşă a răşinii* care sunt **cohiponime** ale unui **hiperonim**, *culorile lor vii*. Vorbim despre „hiperonimie", deoarece elementele semnificatului *culorile lor vii* se regăsesc în cele trei culori, care sunt hiponimele lor. La fel, *sticle*, *borcane*, *clondire* sunt cohiponime ale unui termen non-realizat lexical, cel care ar desemna recipientele de sticlă. Vom nota totuşi că textul nu se mulţumeşte să reproducă decupaje fixate în limbă, el are facultatea de a şi le institui pe ale lui: de exemplu, naratorul din *Gervaise* este cel care decide că *auriul-stins* şi *culoarea gingaşă a răşinii* sunt culori „vii".

Descrierea se sprijină pe aceste reţele multiple, parcurgându-le relaţiile orizontale (între elemente de acelaşi nivel) şi verticale (elemente ierarhizate). Cum aceste trasee de serii lexicale nu fac să progreseze intriga, cititorul îşi permite adesea să le sară, conştient că trecerea descriptivă poate de fapt să se resoarbă într-o denumire unică, de exemplu „crâşma lui nea' Colombe", care îi asigură unitatea. Această echivalenţă globală între o temă-titlu şi seriile lexicale, care se opune dinamicii romaneşti, suscită inevitabil o ripostă din partea celui care face descrierea, care adesea se străduieşte să confere dinamism descrierilor sale.

Scanned with OKEN Scanner

Această impresie de mişcare poate fi dată de „mărci de integrare liniară" (*mai întâi..., apoi..., în sfârşit...*), însă acesta este cel mai brut procedeu. În fragmentul nostru, naratorul mimează că adoptă punctul de vedere al unui personaj virtual care ar intra în cafenea, descoperind, pe rând, *firma, uşa, tejgheaua... în stânga intrării* şi şi-ar plimba apoi privirea *de jur-împrejurul* sălii.

Dacă detaliem şi mai mult acest efort de „narativizare" a descrierilor, ajungem la texte care, strict lingvistic, ţin de prim-plan, fiind, în realitate, descrieri. Acest lucru nu este totuşi posibil decât dacă obiectul care urmează să fie descris poate fi suportul acestui exerciţiu; este cazul descrierilor de activităţi. Iată cum este descrisă munca „lănţugarului":

> Coupeau o sili pe Gervaise să se ridice în picioare. N-avea decât să se apropie mai mult şi-atunci o să vadă. Lănţugarul îi îngădui printr-un mormăit. Înfăşura firul pregătit de nevastă-sa în jurul unei mandrine, o vergea de oţel foarte subţire. Apoi, fierăstrui niţel de-a lungul mandrinei, tăind în felul acesta firul şi alcătuind câte-o verigă la fiecare răsucitură a mandrinei. După aceea porni să le lipească [...][129].

Această integrare a descrierii în progresia narativă are drept consecinţă şi „naturalizarea", adică eludarea caracterului de piesă raportată a izolării sale. Începutul textului raportează descrierea la punctul de vedere al lui Gervaise, a cărei privire naivă este

---

[129] Émile Zola, *Gervaise*, (trad. de Vlad Muşatescu), Editura Minerva, Bucureşti, 1972, vol. I, p. 78.

Scanned with OKEN Scanner

purtătoarea de cuvânt a cititorului, care, la rândul său, nu cunoaşte nimic în legătură cu meşteşugul lănţugarului.

Întâlnim aici o problemă deja amintită referitor la reperajele deictice. După cum am văzut, descrierea sălii de spital de către Goncourt se organiza în mod implicit în jurul unei priviri care avea rolul de centru al perspectivei; în descrierea lănţugarului, în schimb, privirea lui Gervaise nu intervine deloc; poziţia sa faţă de scenă rămâne nedeterminată. Textul familiei Goncourt implica un reperaj deictic faţă de un subiect nedeterminat care percepea realitatea. Descrierea lănţugarului presupune şi ea un subiect care percepe, însă, deşi este vorba despre un personaj, privirea sa nu este sursă de reperaje.

Pentru „naturalizarea" descrierilor au fost găsite multe alte soluţii. Un procedeu absolut de firesc este descrierea-plimbare, atât de frecventă în secolul al XIX-lea:

> Tânărul urmă direcţia care îi fusese indicată şi se angajă pe drumul de pe zid. La dreapta lui era un şanţ pe marginea căruia patrulau santinelele. La stânga, între marele drum circular şi masa clădirilor, se zărea mai întâi linia dublă a căii ferate de centură; apoi un al doilea zid, asemănător celui exterior, ceea ce preciza configuraţia Cetăţii Oţelului.
>
> Era configuraţia unei circumferinţe ale cărei sectoare, mărginite ca nişte raze de o linie fortificată, erau cu totul independente unele de altele, cu toate că erau înconjurate de un zid şi un şanţ comun[130].

[130] Jules Verne, *Cele cinci sute de milioane ale begumei*, (trad. de Ion Hobana), Editura Tineretului, Bucureşti, 1968, p.64.

Scanned with OKEN Scanner

Descrierea este aici „naturalizată" prin deplasarea eroului, a cărui privire organizează spectacolul. În ciuda existenţei punctului de vedere al acestui personaj, textul rămâne de fapt controlat de naratorul omniscient, care furnizează informaţiile. Eroul pare mai degrabă a citi un plan decât a face un drum; periplul său nu serveşte decât la a face mai „digerabilă" transmiterea de informaţii.

Această tendinţă de integrare a descrierilor în intrigă este uneori contrabalansată de cea care acordă întâietate descrierii în detrimentul verosimilităţii. Se ştie, de exemplu, că celebra descriere a caschetei lui Charles cu care începe *Doamna Bovary* prezintă un obiect imposibil; pornind de la indicaţiile furnizate de text, nu reuşim să desenăm şapca respectivă; textul reprezintă un exces faţă de real. Fenomen care ţine de însăşi ambiguitatea funcţiei descriptive: aflată teoretic în serviciul acţiunii narate, ca funcţie auxiliară, ea constituie şi o pauză decorativă care tinde să aibă valoare în sine. Degeaba a încercat romanul realist să nege această ambiguitate, ea reiese oricum la analiza literaturii baroce sau a anumitor romane contemporane. Literatura poate adesea pretinde că nu este decât reprezentarea unei realităţi în faţa căreia se estompează, codurile estetice pe care ea se sprijină şi forţa semnificantă degajată de ea depăşesc exigenţele realismului. Nevoia pe care o are naraţiunea clasică de a-şi legitima descrierile este astfel legată de o anumită concepţie referitoare la enunţarea romanescă, în care descrierea se subordonează progresiei narative, aceasta având rolul de a „imita" ordinea „reală" a evenimentelor. Semnificativ este faptul că, în Noul Roman, răsturnarea ierarhiei dintre naraţiune şi descriere s-a

Scanned with OKEN Scanner

petrecut simultan cu răsturnarea liniarității povestirii și cu aducerea în prim-plan a opacității limbajului.

Acest bruiaj al opacității dintre primul și al doilea plan, care ruinează economia tradițională a descrierii, a fost în mare parte facilitat de dezvoltarea mijloacelor media fondate pe imagine; ele au eliminat din literatură necesitatea de a „face vizibil" cadrul acțiunii. În aceste condiții, narațiunea a avut tendința de a privilegia interioritatea conștiinței și limbajul ca entitate de sine-stătătoare.

3.4. Planul secund și punctul de vedere

Am discutat deja problematica **punctului de vedere**. Un punct de vedere impune existența unei conștiințe care să fie atât punct de origine al unei percepții, cât și obiect perceput, pe care personajul îl poate detalia și evalua. Or, foarte adesea textul îi arată cititorului că un anume fenomen este filtrat printr-un punct de vedere în momentul trecerii de la primul plan la planul secund, construit pe imperfect. Să analizăm următorul fragment din Jean Giono:

> Deodată, Bobi văzu întregul câmp de narcise înflorit și o fată care fugea în goana mare peste câmp.
>
> Se repezi după ea. Auzi jucând dinapoia lui tuspatru copitele cerbului, apoi tropotul care-l ajungea din urmă, apoi fuga-i ușoară alături de el. Cerbul își azvârlise capul pe spate, își răsfrânsese buza; râdea și vântul îi șuiera printre dinții verzi.

Scanned with OKEN Scanner

> Fata avea fusta largă. Alerga iute, cu zdravenele-i picioare desculţe. Sui pe malul şanţului de udat, coborî de cealaltă parte şi se făcu nevăzută.
>
> Bobi ajunse drept în vârf. Dar înaintea lui nu mai era decât platoul pustiu, cu două-trei fumegări de pâclă. Cerbul, ridicat pe picioarele dinapoi, scutură din coarne şi zvâcni spre stânga. Bobi îl urmă. Fata alerga colo, înainte, spre marginea pădurii[131].

Am pus în italice fragmentele din planul secund; în mod normal, ele sunt interpretate ca percepţiile lui Bobi, personaj pe care contextul îl arată drept focalizator, sursă a punctului de vedere, chiar în lipsa oricărui verb de percepţie. Dacă în acest text, de fiecare dată când este posibil, am înlocui imperfectul cu perfectul simplu, s-ar pierde efectul punctului de vedere: cel care ar povesti succesiunea de acţiuni ar fi naratorul.

Însă dacă imperfectul din planul secund este o marcă privilegiată a punctului de vedere, acest lucru nu înseamnă că toate enunţurile din planul secund exprimă gânduri sau percepţii ale unei conştiinţe. Drept exemplu, dăm următorul paragraf extras din acelaşi roman:

> Se sculă îndată. Îşi trecu pieptenul prin pleata-i căruntă. Despletit, părul îi cădea până mai jos de şolduri. Avea cincizeci şi şapte de ani[132].

---

[131] Jean Giono, *Să-mi rămână bucuria*, (trad. de Şerban Bascovici şi Marcel Gafton), Editura Univers, Bucureşti, 1971, pp. 101-102.

[132] Jean Giono, *Să-mi rămână bucuria*, (trad. de Şerban Bascovici şi Marcel Gafton), Editura Univers, Bucureşti, 1971, p. 19.

Scanned with OKEN Scanner

Putem considera că aici naratorul se serveşte de planul secund pentru a da informaţii referitoare la personaj; nu asistăm la un proces de percepţie.

3.5. Enunţuri singulative şi iterative

Diferenţierea dintre primul plan şi planul secund nu este singura ierarhizare a naraţiunii pe care o permite imperfectul. El este asociat şi cu **iteraţia**, adică repetiţia aceluiaşi proces. În lipsa formelor din primul plan, imperfectele sunt interpretate în primul rând ca fiind iterative:

> Când Albertine *afla* de la Françoise că nu dormeam în întunericul odăii mele cu perdelele încă trase, nu *se jena* să facă puţin zgomot, îmbăindu-se în cabinetul ei de toaletă. Atunci, adesea, în loc să aştept o oră mai târzie, mă *duceam* în odaia mea de baie lipită de a ei şi care era plăcută[133].

O asemenea folosire a imperfectului omogenizează textul, având în vedere că verbele care marchează etapele acţiunii (*afla*, *se jena*, *duceam*) nu sunt diferite din punct de vedere morfologic de cele care ar corespunde în altă parte planului secund (*era plăcută*) sau rezultă din concordanţa timpurilor (*dormea*). Vom nota că acest fragment prezintă nu una, ci *două* iteraţii, prima

[133] Marcel Proust, *Captiva*, (trad. de Eugenia şi Radu Cioculescu), Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

fiind inclusă în a cea de-a doua: adverbul *adesea* este cel care indică trecerea de la una la cealaltă.

Imperfectul nu este singurul palier care poate marca o repetiţie, ci prezintă particularitatea de a putea fi imediat interpretat astfel, atâta vreme cât ce nu se sprijină pe o formă perfectivă. Din punct de vedere semantic, iteraţia asociază două trăsături care ar fi contradictorii la acelaşi nivel: *continuitatea* şi *discontinuitatea.* Pe de o parte, iteraţia delimitează un ansamblu de procese surprinse global, pe de altă parte, ea presupune analiza acestei totalităţi în unităţi discrete. Cu excepţia unei specificări punctuale, iteraţia trimite la o pluralitate nedefinită de procese: de exemplu, în fragmentul din Proust, este imposibil de precizat de câte ori „Albertine ştia...". Oricum, nu este vorba despre repetiţia *aceluiaşi* proces (nu există niciodată două la fel), ci de rezultatul unui efort de abstractizare.

În romanul clasic, după cum a remarcat G. Genette[134], există o *subordonare* funcţională a enunţurilor iterative faţă de enunţurile **singulative** (adică cele care evocă evenimente care nu au avut loc decât odată). După exemplul descrierii, iteraţia este prezentată ca un auxiliar al progresiei narative. Astfel, următorul fragment iterativ din Stendhal nu este decât un fragment din planul secund, în cazul de faţă portretul unui personaj:

> Când doctorul credea că îşi convinsese adversarul (atâta vreme cât stătea de vorbă cu cineva, avea un adversar de convins şi un partizan de câştigat), sprâncenele

[134] „Frecvenţa", *Figuri III*, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

i se înălţau peste măsură de mult, şi ochii săi mici, verzui, deschişi ca ai unei hiene, păreau gata să-i iasă din orbite[135].

Însă la anumiţi autori, cum ar fi Proust, asistăm la o adevărată răsturnare a acestei ierarhii. Pentru primele trei secţiuni din *În căutarea timpului pierdut*, G. Genette a găsit nu mai puţin de 350 de pagini iterative şi doar 285 singulative. Acesta este şi motivul pentru care Genette a vorbit despre **pseudo-iterativ**: naratorul raportează la imperfect scene atât de bine conturate, încât devine de neconceput ca ele să se fi produs de mai multe ori, în special conversaţiile lungi între mătuşa Léonie şi Françoise, bona. Desigur, putem explica un asemenea fenomen axându-ne pe optica realistă tradiţională; este ceea ce face P. Guiraud: „Cum este evident că dialogul nu s-a putut repeta sub această formă, rezultă că ceea ce este repetat şi obişnuit este acest tip de dialog, mătuşa ducând în pat o existenţă total încremenită şi redusă la aceste bârfe futile"[136]. Însă o asemenea explicaţie nu este îndeajuns pentru a explica amploarea pseudo-iterativului din *În căutarea* ..., care caracterizează în aceeaşi măsură şi acte deloc „încremenite". De fapt, ele recurg la iterativ nu pentru că Proust evocă obiceiuri, ci mai degrabă datorită unei concepţii legate de „viziunea" estetică.

Nu ne vom opri asupra semnificaţiei acestui fenomen în opera lui Proust. Important este să surprindem ce implică el pe un plan mult mai general: formele temporale nu sunt folosite în funcţie de o

[135] Stendhal, *Lucien Leuwen*, (trad. de Şerban Cioculescu), Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 102.
[136] *Essais de stylistique*, Klincksieck, Paris, 1971, p. 142.

Scanned with OKEN Scanner

reprezentare a „realului", ci pentru a *construi un univers de sens cu legi proprii*. Lucru de care Proust era conştient în momentul în care scria despre stilul lui Flaubert că, la el, folosirea „timpurilor" şi în primul rând a imperfectului „reînnoise aproape la fel de mult viziunea noastră asupra lucrurilor precum Kant, cu Categoriile sale, teoriile Cunoaşterii şi ale realităţii lumii exterioare"[137]. Proust adăuga: „Există o frumuseţe gramaticală (aşa cum există o frumuseţe morală, dramatică etc.) care nu are nimic de-a face cu corectitudinea"[138]. Observaţie ce o completează pe precedenta: reînnoirea viziunii realului nu poate fi disociată de o reînnoire a folosirii limbii din partea scriitorilor.

Lecturi recomandate

ADAM J.-M., PETIJEANT A.
1989 – *Textul descriptiv*, Nathan, Paris.
(Cea mai completă sinteză referitoare la acest subiect; ea asociază analiza semiotică şi analiza lingvistică.)

BAL M.,
1980 – „Descriptions. Études du discours descriptif dans le texte narratif", Lalies nr. 1, Presses de l'École normale supérieure.
(Trei articole de sinteză privind problemele puse de recunoaşterea şi analiza descrierilor.)

---

[137] „À propos du style de Flaubert" (1920); articol citat în *Flaubert*, texte strînse şi prezentate de R. Debray-Genette, Didier, Firmin-Didot, 1970, p. 46.

[138] *Op. cit.*, p. 47.

Scanned with OKEN Scanner

GENETTE G.,
1972 – „Discours du récit", pp. 71-182, *Figures III*, Édition du Seuil, Paris.
(Studiu despre aspectul iterativ, axat pe exemplul proustian.)

HAMON P.,
1981 – *Introduction à l'analyse du texte descriptif*, Paris, Hachette-Université.
(Lucrare consacrată rolului descrierii în economia narativă. Corpusul este împrumutat în special din romanul de la sfârşitul secolului al XIX-lea.)

WEINRICH H.,
1973 – *Le Temps*, Seuil, Paris.
(Exploatare sistematică a opoziţiei dintre prim-plan şi planul secund.)

Exerciţii

▪ *3.1. Studiaţi şi comparaţi următoarele două descrieri. Identificaţi fragmentele de „discurs" şi „povestire", „scoaterea în relief", structurarea şi natura vocabularului, „naturalizarea" descrierii, modul de prezenţă al naratorului... La ce concluzii aţi ajuns privind estetica romanescă a acestor doi autori?*

> – Castelul din Quesnay, spuse Rollon, pe care trebuie să vi-l prezint ca pe un personaj – căci el este teatrul acestei întâmplări – aparţinuse din timpuri apuse străvechii familii cu acest nume. Era situat, căci acum nu mai există – şi această întâmplare vă spune de ce – în partea cea mai retrasă, cea mai joasă din Normandia.

Scanned with OKEN Scanner

Acoperişul, de culoare albastru închis, nuanţa rândunicii, strălucea prin frunzişul unui pîlc masiv de sălcii, cu rădăcini scufundate într-o întindere de apă stătătoare, care, plecând din adâncimea acestui pământ împădurit, înainta – ca o căruţă, de-a lungul drumului care trecea pe sub Quesnay şi ducea din vechiul târg B... la vechiul târg S... – târgurile fiind mai întâlnite decât oraşele, în acest colţ pierdut de ţară, acum patruzeci de ani.

Fără întinderea asta de apă numită heleşteul din Quesnay, de o mărime ciudată şi cu o formă specială (avea forma unui con, a cărui bază s-ar fi sprijinit pe drum), pământul şi castelul despre care este vorba aici nu ar fi avut nimic deosebit faţă de pământurile şi castelele dimprejur. Ar fi fost un conac frumos şi confortabil şi cu asta basta, o locuinţă nobilă. Însă heleşteul ăsta care se prelungea cu mult dincolo de castel, aşezat şi uitat în pîlcul de sălcii ude şi răsucite în voalurile albe ale unei ceţe eterne, heleşteul ăsta care se cufunda în spaţiu ca un drum lichid – cât vezi cu ochii – îi dădea Quesnay-ului o fizionomie aparte[139]!

– Cu ochii pierduţi, continua să privească pereţii odăii. Deşi Souleiade dăinuia din veacul trecut, ea fusese renovată sub primul imperiu, dovadă acest tapet – o indiană veche, imprimată, reprezentând sfincşi, înghirlandaţi cu frunze de stejar. De un roşu viu odinioară, această indiană decolorată era acum roz, de un roz neprecis, bătând în portocaliu. Perdelele celor două ferestre şi ale patului, din acelaşi material, dar spălate mereu, se decoloraseră şi mai mult. Era în adevăr ceva neasemuit în această purpură pălită, în această culoare de auroră atât de gingaş-dulce. Patul acoperit cu aceeaşi ţesătură, aproape năruit de prea mare vechime, fusese înlocuit cu un alt pat stil *empire*, luat din camera vecină,

[139] Jules A. Barbey d'Aurevilly, *Un prêtre marié*, 1865, cap. I.

Scanned with OKEN Scanner

scund şi foarte larg, din mahon masiv, împodobit cu bronzuri. Coloanele, ornamentate tot cu busturi de sfincşi, ca şi tapetul, se asortau şi cu restul mobilierului: un dulap cu uşi masive şi coloane, un scrin cu marmură albă, încercuit cu o bară metalică, o oglindă înaltă, monumentală, un fotoliu cu picioarele groase, scaune cu spătarul tare în formă de liră. Dar o cuvertură confecţionată dintr-o fustă veche de mătase stil Ludovic al XV-lea înveselea patul masiv, aşezat la mijlocul peretelui, în faţa ferestrelor; o grămadă de perne dădeau moliciune fotoliului ţeapăn; mai erau în odaie două etajere şi o masă, împodobite de asemenea cu mătăsuri vechi, ţesute cu flori, descoperite în fundul unui dulap[140].

▪ *3.2. Analizaţi relaţia dintre „tema-titlu" şi „subteme", precum şi folosirea „timpurilor". Din ce punct de vedere diferă această descriere de descrierea precedentă din Zola, în ceea ce priveşte „naturalizarea" şi focalizarea?*

În capătul acela, cel mai liniştit al pieţei, tânărul lucrător recunoscu casa despre care i se vorbise: o faţadă de piatră albă, dungată de caneluri menite a figura rândurile de zidărie, iar în dreptul ferestrelor, închise cu persiene cenuşii, uşoare balconaşe de fier cu ornamente în formă de trandafiri, vopsite în galben. În partea de sus a acestei faţade, deasupra parterului şi a primului etaj, trei lucarne de mansardă străpung acoperişul acoperit cu ardezie, iar pe una dintre părţile cele mai înalte ale zidului se roteşte o giruetă nouă. O giruetă modernă, care înfăţişează un vânător luând la ochi un iepure. Trei trepte de piatră duc spre poarta cu două canaturi. De o parte a ei, pe gura unei

[140] Émile Zola, *Doctorul Pascal*, (trad. de Despina Teodorescu), Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1975, p. 34.

Scanned with OKEN Scanner

ţevi de plumb, se scurg lăturile deasupra unei mici rigole, semn că acolo e bucătăria; de partea cealaltă, două ferestre, cu grijă închise cu obloane cenuşii, prin ale căror deschizături, decupate în formă de inimă, pătrunde slab lumina zilei, îi părură a fi ale sufrageriei. La nivelul celor trei trepte şi dedesubtul fiecărei ferestre, se zăresc răsuflătorile beciurilor, închise de nişte portiţe de tablă vopsită şi străpunse de găuri pretenţios decupate. Pe-atunci, toate erau noi. În casa aceasta restaurată şi al cărui lux încă proaspăt contrasta cu exteriorul învechit al tuturor celorlalte, un ochi atent ar fi putut îndată ghici gândurile meschine şi desăvârşita mulţumire-de-sine a micului negustor retras din afaceri [141].

[141] Honoré de Balzac, *Pierrette*, (trad. de G. Marcuson), Editura Univers, Bucureşti, 1986, pp. 419-420.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul 4

POLIFONIA

Problematica **polifoniei** se referă la identitatea subiectului enunţării. Teza pe care o contracarează este cea conform căreia un enunţ nu ar proveni decât dintr-o singură sursă, numită fie „locutor", fie „subiect vorbitor", fie „enunţător"..., sursă unică în care s-ar contopi trei statuturi:

– cel al producătorului fizic al enunţului (individul care vorbeşte sau care scrie);

– cel al enunţătorului, punctul de reper al referinţei deicticelor;

– cel al responsabilului de „acte ilocutorii"; fiecare enunţare realizează un act care modifică relaţiile dintre interlocutori (aserţiune, promisiune, ordin etc.): se vorbeşte astfel despre acte „ilocutorii", acte „de limbaj" sau acte „de discurs"[142].

---

[142] Pentru o sinteză, a se vedea F. Récanati, *Les Énoncés performatifs,* Éd. De Minuit, Paris, 1981 şi D. Vanderveken, *Les actes de discours, Essai de philosophie du langage et de l'esprit sur la signification des énonciations*, Mardaga Liège, 1988.

Cel mai adesea, aceste statuturi sunt asumate simultan de cel care rosteşte un enunţ. Când îi spunem, de exemplu, unui vecin „Mîine plec în vacanţă", suntem totodată producătorul enunţării, instanţa marcată deictic prin „eu" şi responsabilul afirmaţiei făcute. Însă disocierea acestor roluri trebuie să fie operată şi deoarece ea este cea care ne permite să explicăm un anumit număr de fenomene lingvistice din limba obişnuită şi *a fortiori* din discursul literar, care presupune un tip mai complex de comunicare.

Noţiunea de „polifonie", împrumutată din lucrările lui M. Bahtin[143], a fost dezvoltată mai întâi de O. Ducrot ca instrument de analiză pentru acele enunţuri în care în discursul aceluiaşi enunţător se fac auzite mai multe „voci"[144]. În viziunea lui Ducrot[145], în toate teoriile despre polifonia lingvistică se regăsesc „trei teze":

---

[143] A se vedea T. Todorov, *Mikhaïl Bachtine,le principe dialogique*, Éd. du Seuil, Paris, 1981.

[144] În Franţa, fenomenele care ţin de polifonie au fost problematizate de două teorii, cea a lui O. Ducrot şi cea a lui A. Culioli. Pentru a nu ne complica prezentarea descriind teorii care nu coincid complet, vom privilegia poziţia lui Ducrot, mai accesibilă, care face adesea apel la consideraţii de ordin literar. Pentru a avea un punct de vedere asupra ideilor lui A. Culioli referitor la aceast subiect, putem consulta articolul lui J. Simonin, „De la necéssité de distinguer énonciateur et locuteur dans une théorie énonciative", DRLAV, nr. 30, 1984. Conceptualizarea lui Ducrot a evoluat referitor la acest subiect; în acest capitol o urmărim pe cea din *Le Dire et le Dit* (Ed. Minuit, Paris, 1984). Reflecţia asupra polifoniei, şi în special asupra polifoniei literare, a fost detaliată în mod considerabil de lucrările „polifoniştilor scandinavi" din jurul lui H. Nolke;

Scanned with OKEN Scanner

– „diferenţierea între subiectul vorbitor («empiric» sau «real»), înţeles ca producătorul efectiv al enunţului, adică fiinţa psiho-sociologică căreia i se atribuie o origine [...], şi locutorul, adică fiinţa pe care *sensul enunţului* o prezintă ca fiind responsabilă de enunţare";
– „unele enunţuri prezintă simultan mai multe puncte de vedere – fără a exclude teoretic eventualitatea ca altele să nu prezinte decât unul";
– sensul enunţului îi poate atribui locutorului diferite atitudini faţă de acest sau aceste puncte de vedere, în special diferite forme şi diferite grade de adeziune sau de non-adeziune".

Vom reveni asupra acestor teze în paginile ce urmează, când ne vom limita însă la un nivel elementar şi intuitiv, dat fiind gradul ridicat de subtilitate atins de analiza din acest domeniu, de îndată ce ne propunem să modelizăm cu precizie aceste fenomene.

4.1. Subiectul vorbitor şi locutorul

Ducrot distinge **subiectul vorbitor** de **locutor**. Primul joacă rolul de producător al enunţului, de individ a cărui muncă fizică şi mentală a permis producerea

---

ei publică în Danemarca o revistă, *Polifonia – lingvistică şi literară*.

[145] „Quelques raisons de distinguer «locuteurs» et «énonciateurs»", în *Polifonia – lingvistică şi literară*, nr. 3, 2001 (Samfundslitteratur Roskilde, Danemark), p. 20.

Scanned with OKEN Scanner

enunţului; al doilea este instanţa care îşi asumă *responsabilitatea* pentru acest enunţ.

Fenomenele de reluare, atât de frecvente în dialog, ilustrează perfect disocierea dintre „subiectul vorbitor" şi „locutor"[146]:

> DORANTE: Şi pe dumneata te interesează dragostea lui. Am ghicit-o din graba cu care abia aşteptai să plec. Astfel că pe mine nu mă puteţi iubi.
> SILVIA: Mă interesează dragostea lui?! Cine v-a spus asta? Şi nu pot să vă iubesc? De unde ştiţi? Că repede aţi mai tras concluzia asta [147].

În cele două enunţuri pe care le-am subliniat, Silvia reia la persoana întâi singular replicile lui Dorante, însă fără să-şi atribuie responsabilitatea pentru ele, fără a le afirma sunt validitatea: ea este, într-adevăr, „subiectul vorbitor", coincide şi cu enunţătorul, însă fără a fi locutorul.

Teoreticienii literaturii recurg şi ei, de multă vreme, la distincţii de acest gen, însă la un nivel diferit: Balzac sau Victor Hugo sunt „subiecţii vorbitori" ai operelor lor, indivizii empirici care le-au produs, însă nu lor li se atribuie responsabilitatea enunţării, ci unei anumite figuri a enunţătorului, fie că este vorba despre

---

[146] Din convenţie, vom pune între ghilimele „subiect vorbitor", „locutor" şi „enunţător" în momentul în care aceşti termeni sunt concepte polifonice şi nu au deci valoarea pe care o posedă în mod obişnuit în lingvistică.

[147] Marivaux, *Jocul dragostei şi al întâmplării*, (trad. de Liana Maxy), Editura de Stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1958, p. 119.

Scanned with OKEN Scanner

„narator", despre „poet" sau despre „dramaturg". Un scriitor are toată libertatea să scrie un roman de capă şi spadă al cărui narator este o persoană din secolul al XVII-lea; nimeni nu se va gândi să-l identifice cu producătorul textului.

Anumite texte se prevalează cu măiestrie de acest decalaj. Este cazul lui *Jacques fatalistul*, roman scris de Diderot, celebru pentru frecventele intervenţii ale naratorului, care dialoghează cu cititorul (mai exact, cu *naratarul*, având în vedere că vorbim despre o naraţiune), trecând peste autoritatea personajelor. Aşa cum acest narator nu este Diderot, naratorul-cititor nu este nici el un individ sau un ansamblu de indivizi exteriori textului: şi unul, şi celălalt sunt figuri construite de povestire în scopuri proprii. „Cititorul", apostrofat sau nu de narator, nu este decât un loc într-un dispozitiv, o poziţie de lectură căreia textul îi asociază diverse caracteristici. Trebuie să-l diferenţiem clar de **public** (= persoanele care citesc efectiv textul[148]), în acelaşi fel în care diferenţiem naratorul şi producătorul textului.

De fapt, această diferenţiere necesară între enunţător şi producătorul textului este şi ea insuficientă, după cum ne arată lipsa de precizie specifică noţiunii de „autor", noţiune rămasă echivocă: ea va trimite fie la persoana care a ţinut condeiul, care a scris opera, fie la personajul care se consideră responsabil pentru această operă, care îşi pune numele pe ea (fie el şi un pseudonim), care o prezintă publicului. Aceste două

[148] Diferenţieri subtile referitoare la categoria cititorului pot fi găsite în cartea noastră *Pragmatica pentru textul literar*, capitolul al doilea.

Scanned with OKEN Scanner

accepţiuni au în comun faptul că înscriu subiectul în instituţia literară. Pentru a clarifica lucrurile, vom disocia în „subiectul vorbitor", individul care a produs opera, două instanţe: **omul** cu stare civilă, cu o familie, cu sănătatea lui etc. şi **scriitorul** care există în sânul instituţiei literare: el are aici o anumită carieră, reclamându-se dintr-o anumită poziţionare estetică. Fenomenul pseudonimiei este revelator pentru diferenţa dintre „om" şi „scriitor": a semna cu un pseudonim înseamnă a construi alături de „eul" biografic identitatea unui subiect care nu există decât în şi prin instituţia literară. Într-un caz extrem cum este cel al lui Roman Gary / Émile Ajar sau al lui Fernando Pessoa, avem de-a face cu acelaşi „om" care corespunde mai multor „scriitori".

4.2. Personajul ca „locutor"

Naratorul nu este singurul care poate spune „eu" într-un text. Naraţiunile prezintă în mod continuu personaje care enunţă în „discursul direct", care se prezintă astfel responsabile pentru enunţarea lor, în calitate de „locutori":

> Jacques scăpă din mâinile stăpânului şi dădu buzna în odaia tâlharilor, cu câte un pistol încărcat în fiecare mână: „La culcare, repede, le strigă el; dacă mişcă unul, îi zbor creierii...[149]"

[149] Denis Diderot, *Jacques fatalistul şi stăpânul său*, (trad. de Gellu Naum), Editura Minerva, Bucureşti, 1972, p. 14.

Scanned with OKEN Scanner

Personajul trece aici de la statutul de non-persoană la cel de „locutor", discursul direct având calitatea de a introduce în enunţarea autorului enunţările altor subiecţi. Însă nu trebuie să uităm că, la un nivel superior, de fapt, aceste opinii devin responsabilitatea naratorului care le raportează, în aceeaşi măsură cu celelalte elemente ale întâmplării. Acest fenomen de încastrare este recursiv: personajul-„locutor" poate, la rândul său, să raporteze vorbele unui personaj din propria sa povestire, şi aşa mai departe. Literatura picarescă oferă numeroase exemple de încastrare narativă de acest fel.

Poziţia *autorului dramatic* faţă de enunţurile personajelor sale este total diferită. Nu putem vorbi despre „discurs direct", atâta vreme cât autorul este absent şi îşi lasă personajele să dialogheze singure. Acest dispozitiv se bazează pe un alt tip de polifonie, în care „subiectul vorbitor" (actorul care joacă rolul) diferă de „locutor" (rolul): cea care vorbeşte este La Champmeslé, însă cea care se face responsabilă de aceste cuvinte este Atalide.

Teatrul constituie deci un mod aparte de enunţare literară, care, în ciuda iluziei pe care tinde să o impună, nu se lasă încadrată în folosirea obişnuită a limbii. El presupune încastrarea unui ansamblu de situaţii de comunicare în interiorul unei scene de enunţare globale, atribuită unui **arhienunţător**[150]. Scena de enunţare se instituie între arhienunţător şi spectator, enunţul fiind piesa în ea însăşi, adică ansamblul replicilor personajelor. Acest lucru implică o muncă dublă din partea

[150] Termen împrumutat de la M. Issarachoff, *Le Spectacle du discours*, Corti, Paris, 1985.

Scanned with OKEN Scanner

spectatorului, care trebuie să interpreteze cuvintele personajelor la două niveluri diferite. El va trebui, de exemplu, să interpreteze spusele lui Sganarelle despre Don Juan drept cuvintele unui valet care vorbeşte în cutare scenă. În egală măsură însă, enunţurile lui Sganarelle trebuie descifrate prin raportarea lor la totalitatea piesei[151], considerate un fragment dintr-un enunţ care circulă între dramaturg şi spectator.

Situaţiile teatrale nu se lasă întotdeauna reduse la această schemă simplă. Există cazuri în care distincţia dintre teatru şi discursul indirect nu mai este clară. Astfel, în momentul în care ne aflăm în prezenţa unui fel de „teatru interior", în care un „subiect vorbitor" joacă rolul mai multor „locutori", el îi pune în scenă, într-un fel, în propria sa enunţare. Putem aminti aici celebra scenă din *Vicleniile lui Scapin* în care Géronte, băgat într-un sac sub pretextul de a fi ferit de nişte inamici imaginari, este bătut măr:

> Scapin (vîrându-i din nou capul în sac):
> – Păzea! Se-apropie o juma' de duzină de soldaţi. (*Imitând vocea mai multor persoane*):
> – Haideţi, să încercăm să-l găsim pe Géronte.
> – Să scotocim peste tot. – Să umblăm tot oraşul.
> – Să nu uităm nici un colţişor.
> Să mergem pretutindeni. – Să căutăm în toate părţile.
> – Încotro? – Să ocolim pe-acolo. Nu, pe aici.
> – La stânga. – La dreapta. – Ba nu. Ba da. *(La Géronte, cu vocea lui obişnuită.)* – Ascundeţi-vă bine.

[151] Referitor la acest subiect, a se vedea capitolul al VII-lea din cartea noastră *Pragmatica pentru discursul literar*.

Scanned with OKEN Scanner

– Staţi camarazi, iată-l pe valetul lui. Haide, golanule, arată-ne unde e stăpânu' tău. [...][152].

Scapin îşi plasează aici vocea pe acelaşi plan cu cele pe care le inventează şi le simulează.

4.3. „Locutorul – L" şi „locutorul – λ"

Împreună cu O. Ducrot, putem analiza în detaliu conceptul de „locutor", responsabil al actului de vorbire, distingând în el două instanţe: „locutorul el însuşi" (notat **locutor-L**) şi „locutorul ca persoană" (notat **locutor – λ**). Primul îl desemnează pe locutorul considerat doar din punctul de vedere al activităţii sale enunţiative, ca persoană ce reiese din discurs. Locutorul – λ, în schimb, îl desemnează pe locutor şi din punctul de vedere al altor proprietăţi, fiind o persoană din lume.

Această diferenţiere de o subtilitate aparent exagerată permite explicarea unor fenomene cum ar fi **interjecţia** sau **ethosul**.

A analiza specificitatea enunţiativă a interjecţiei înseamnă a aduce în discuţie o diferenţă precum cea dintre „uf!" şi un enunţ cu un conţinut identic, cum ar fi: „Mă simt uşurat". Pentru Ducrot, enunţarea „Mă simt uşurat" trimite la locutorul – λ, la persoană, atribuindu-i o anumită caracteristică, şi anume senzaţia de a se simţi uşurată, caracteristică ce există independent de enunţare.

---

[152] Molière, *Opere*, *Vicleniile lui Scapin*, (trad. de Alexandru Kiriţescu), Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1958, p. 427.

Scanned with OKEN Scanner

În schimb, a spune „uf" înseamnă a *realiza o enunţare uşurată*, a-ţi prezenta enunţarea ca un efect imediat al sentimentului de uşurare; în acest caz, cel avut în vedere este locutorul – L. După cum putem observa, interjecţia presupune din partea enunţătorului o teatralizare a propriului corp.

În ceea ce priveşte noţiunea de *ethos*, ea provine din retorica antică. Pentru Aristotel „convingem, aşadar, prin intermediul caracterului vorbitorului [în greacă *ethos*], atunci când discursul este rostit astfel încât să îl facă pe vorbitor demn de încredere; căci noi ne încredem în oamenii aleşi mai mult şi mai prompt, în general" (*Retorica*, 1356a)[153]. „Aşadar, trei sunt motivele necesare pentru ca vorbitorii înşişi să fie credibili; căci atâtea sunt cele datorită cărora căpătăm încredere într-un lucru, în afara demonstraţiilor. Acestea sunt: înţelepciunea practică, virtutea şi bunăvoinţa"(1378a)[154]. Oratorul trebuie să creeze o anumită imagine despre sine, trebuie să se arate prudent, virtuos, binevoitor pentru a-şi convinge auditorul. Acest ethos nu aparţine individului considerat independent de discursul său; el este doar un personaj adaptat cauzei pe care o apără oratorul. Acesta din urmă nu spune în mod explicit „Sunt onest, curajos etc.", ci adoptă, vorbind, tonul, felul de a fi pe care opinia comună le atribuie unui om onest, curajos, etc. Ethosul ţine deci de locutorul – L, de persoana din discurs, şi nu de locutorul – λ. Nimic nu-l împiedică astfel pe locutorul

[153] Aristotel, *Retorica*, (trad Maria-Cristina Andrieş), Editura Iri, Bucureşti, 2004, p. 91.

[154] Aristotel, *Retorica*, (trad Maria-Cristina Andrieş), Editura Iri, Bucureşti, 2004, p. 188.

Scanned with OKEN Scanner

– L să se pună în valoare, devalorizându-l pe locutorul – λ: este cazul „autocriticii". Rousseau, de exemplu, în *Confesiunile* sale, îşi evocă cu cea mai mare sinceritate greşelile, adică pe cele ale locutorului – λ. Făcând acest lucru, el oferă imaginea unui locutor – L sincer, veridic, care îşi ţine promisiunea făcută de „a le arăta semenilor săi un om în tot adevărul naturii sale".

Studierea textelor literare din perspectiva ethosului este deosebit de importantă. Departe de a fi rezervat oratorilor, ethosul este implicat în scriitură în mod constant: textele nu pot fi separate de o anume „voce", de un anume „ton". De când există comentarii despre literatură au existat eforturi de caracterizare a acestei dimensiuni, fie doar şi sub forma unor aluzii. Să ne amintim şi că avem de-a face cu tot atâtea proprietăţi atribuibile figurii enunţătorului, nu autorului. Acelaşi autor poate adopta, în interiorul textului, ethosuri foarte diferite. Ethosul mondenului ironic asociat enunţării din primele *Scrisori provinciale* de Pascal este astfel rapid înlocuit, în următoarele scrisori, cu un ethos vehement şi cvasiprofetic[155].

De fapt, operele literare adoptă cel mai adesea ethosul atribuit *genurilor* pe care ele le învestesc. Funcţia genului este tocmai de a defini *a priori* un sistem de constrângeri referitoare la producţia şi la receptarea operelor: când citim *Cinna*, citim de asemenea o tragedie clasică. La aceste ethosuri „generice" trimite indirect

---

[155] Referitor la noţiunea de ethos, a se vedea volumul colectiv condus de R. Amossy: *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos* (Delachaux et Niestlé, Lausanne, 1999).

Scanned with OKEN Scanner

P. Hamon când opune „imaginea" „povestitorului" cu cea a „descriptorului". Pentru el, povestitorul „este un personaj mai degrabă masculin, mai degrabă truculent, care ştie să trăiască, dezinteresat, sociabil, amabil şi vorbăreţ [...], personaj perfect în rolul de unchi sau de bunic binevoitor". În schimb, descriptorul „stă mai degrabă de partea savanţilor austeri care nu au harul vorbii, a oamenilor de ştiinţă închişi în laborator, a cărţilor, în măsura în care ele se opun vieţii, a cunoştinţelor înmagazinate, în măsura în care ele se opun imaginaţiei vii"[156].

Această distincţie dintre „locutorul-L" şi „locutorul-λ" este de asemenea legată de distincţia dintre dimensiunea **referenţială** şi dimensiunea **modală** a enunţării: pe de o parte, enunţul permite accesul co-enunţătorului la unele entităţi (referinţa), pe de altă parte, el indică ce relaţie întreţine cu el subiectul enunţării sale (modalizarea). În enunţul *Eu sunt trist*, ambreiorul *eu* se referă la un individ („locutorul-λ") care se întâmplă să coincidă cu subiectul enunţării; însă, din punct de vedere modal, există un fel de ruptură între subiectul enunţării („locutorul – L") şi enunţul său, atâta timp cât el trimite la *eu* ca şi cum ar trimite la o non-persoană. În schimb, în *Vai!*, subiectul enunţării este implicat în spusele sale, din punct de vedere modal. În acelaşi fel putem analiza contrastul dintre *(1) Eu promit că voi pleca* (act ilocutoriu de promisiune) şi *(2) Eu promit în fiecare zi că voi pleca*: în (1) cel care se angajează prin enunţarea sa este „locutorul-L", pe când în (2) doar „locutorul- λ" intră în

[156] P. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris, 1981, p. 41.

Scanned with OKEN Scanner

calcul: este vorba despre *eu* în calitate de persoană despre care se vorbeşte, şi nu de locutor responsabil de enunţul său.

4.4. Ironie şi polifonie

Problematica polifoniei permite, de asemenea, abordarea unor fenomene importante, cum ar fi **discursul indirect**, la care vom reveni în detaliu, sau **ironia**.

Ironia face în genere parte din „tropii" retoricii tradiţionale, alături de *metaforă*, *hiperbolă*, *litotă*. În toate aceste cazuri se consideră că este vorba despre „tropi" deoarece enunţul trebuie interpretat ca purtător al altui sens decât cel enunţat „literal". Ironia ar consta în „a spune contrariul a ceea ce gândim sau a ceea ce dorim să lăsăm să se înţeleagă, prin luarea în derâdere fie comică, fie serioasă" (C. Fontanier, 1821). Ne-am afla deci în prezenţa unui tip de antifrază.

Diverse teorii recente despre ironie se îndepărtează de această concepţie tradiţională. Ele se definesc în raport cu abordarea făcută în 1978 de D. Sperber şi D. Wilson[157], care au propus interpretarea ironiei ca fenomen de **menţiune**, trimiţând astfel la diferenţa clasică din logică între *menţiunea* unui termen şi *întrebuinţarea* sa. Un termen luat „în menţiune" (numită,

---

[157] „Les ironies comme mentions", în *Poétique*, nr. 36, 1978. A se vedea de asemenea C. Kerbrat-Orecchioni („L'ironie comme trope", în *Poétique*, 1980, nr. 41); A. Berrendonner (*Éléments de pragmatique linguistique*, Minuit, Paris, 1981); O. Ducrot (*Le Dire et le Dit*).

Scanned with OKEN Scanner

de asemenea, folosire **autonimică**) se desemnează singur, în timp ce luat „în întrebuinţare" (sau în folosire **standard**) vizează un referent dincolo de el:

> *Libertate* este un substantiv (menţiune).
> Mă bat pentru libertate (întrebuinţare).

A spune că ironia este o „menţiune", înseamnă a considera că ea nu este o antifrază în care s-ar afirma „contrariul" sensului literal, ci *menţiunea opiniei unui locutor care ar spune ceva deplasat.*

Pornind de la această „menţiune" putem glisa către ideea, fundamentală pentru înţelegerea polifoniei, conform căreia în ironie se face auzit un punct de vedere distinct de cel al locutorului: din această perspectivă, o enunţare ironică *pune în scenă* un personaj care ar enunţa ceva deplasat şi de care enunţătorul s-ar distanţa prin ton şi mimică. El ar face auzit punctul de vedere al cuiva care s-ar exprima neadecvat (spunând, de exemplu, „Ce timp frumos!" când plouă cu găleata). Astfel, pentru Ducrot, „a vorbi ironic înseamnă, din punctul de vedere al locutorului L, a prezenta enunţarea ca exprimând poziţia unui enunţător E, poziţie pe a cărei responsabilitate, după cum se ştie, de altfel, locutorul L nu şi-o asumă, ba mai mult, o consideră absurdă. Fiind considerat responsabilul enunţării, L nu este asimilat cu E, origine a punctului de vedere exprimat în enunţare [...]. Pe de o parte, poziţia absurdă este direct exprimată (şi nu raportată) în enunţarea ironică şi în acelaşi timp nu este plasată în responsabilitatea lui L, având în vedere că acesta este responsabil doar de cuvintele sale, punctele de vedere exprimate în cuvintele ţinute fiind atribuite altui personaj,

Scanned with OKEN Scanner

E"[158]. Făcând acest lucru, L arată că se distanţează de punctul de vedere absurd al lui E. Ducrot atribuie acestui punct de vedere clar eronat, pus în scenă prin enunţarea ironică, numele de „enunţător". Este clar că sursa echivocului este aici această accepţiune a termenului „enunţător", în virtutea faptului că ea nu corespunde valorii obişnuite a „enunţătorului" în lingvistică.

În următorul extras din *Candid*, Voltaire evocă, în manieră ironică, bătălia dintre bulgari şi abari:

> Mai întâi tunurile au doborât cam şase mii de inşi de fiecare parte; pe urmă puştile au mai scos din cea mai bună lume care există o nouă sau zece mii de ticăloşi care o infectau [159].

A doua frază („pe urmă puştile...") este percepută fără nici o umbră de îndoială drept „ironică". Dacă adoptăm poziţia lui Ducrot, putem spune că naratorul lasă să se înţeleagă prin cuvintele sale punctul de vedere al unui „enunţător" care ar găsi de cuviinţă să producă în mod serios o opinie atât de odioasă. „Enunţătorul" astfel pus în scenă este de altfel definit de context şi de sintagma „cea mai bună lume" ca adept al filosofiei lui Leipniz, cel puţin aşa cum este ea caricaturizată de Voltaire. Într-un mod foarte abil, romanul nu duce o polemică împotriva teodiceei leibniziene: el se mulţumeşte să creeze situaţii în care enunţurile atribuite discipolilor lui Leibniz („locutori", în

---

[158] *Le Dire et le Dit*, *op. cit.*, p. 211.

[159] Voltaire, *Candid*, (trad. de A. Philippide), Editura pentru literatură, Bucureşti, 1962, p. 149.

Scanned with OKEN Scanner

cazul cuvintelor lui Pangloss în discurs direct, sau „enunţători", în cazul ironiei) par deplasate, dacă nu chiar monstruoase. Graţie ironiei, tezele optimiştilor se distrug pe ele însele chiar în momentul în care sunt enunţate. Ceea ce nu face decât să mărească credibilitatea naratorului, care îşi exprimă distanţarea.

Pentru ca ironia să fie percepută întocmai, trebuie să existe indici care să permită perceperea disocierii enunţiative. În cazul fragmentului nostru din *Candid*, principalul semnal este prezenţa sintagmei „cea mai bună lume" într-un context care o face complet deplasată. Însă, în măsura în care ironia constituie o strategie de descifrare indirectă impusă destinatarului, ea nu se poate folosi de semnale prea evidente, care ar face-o să cadă în explicit. Acest lucru explică de ce uneori nu putem determina cu precizie dacă un text este sau nu ironic.

Fenomenul are o ilustrare celebră în textul lui Montesquieu despre sclavia negrilor din *Spiritul legilor*. În general, se consideră că este vorba despre un pasaj ironic pe motivul dezacordului dintre argumentele avansate şi ceea ce este cunoscut în legătură cu poziţiile filosofice ale autorului. Însă unii contemporani nu au prceput această ironie, care în text nu reiese cu putere decât începând cu al treilea paragraf. Al doilea paragraf se prezintă ca un raţionament economic foarte serios: ridicolul din al treilea paragraf este cel care permite reinterpretarea sa retroactivă sub forma unei ironii:

> Popoarele din Europa, după ce au exterminat pe cele din America, au trebuit să reducă la sclavie pe cele din Africa, pentru a se folosi de ele la desţelenirea atâtor pământuri.

Scanned with OKEN Scanner

> Zahărul ar fi prea scump, dacă planta care îl produce nu ar fi cultivată cu sclavi.
>
> Cei despre care este vorba sunt negri din cap până în picioare, iar nasul le este atât de turtit, încât îţi este aproape imposibil să-i compătimeşti [...][160].

În scrisorile de la 4 la 10 din *Provincialele* lui Pascal, întregul dispozitiv enunţiativ se bazează pe această ambiguitate totală creată de ironie. Ele povestesc o serie de întâlniri fictive (prezentate însă drept reale) între narator, aparent persoană ignorantă în materie de teologie, şi un iezuit, adversarul jansenişti1or, care are rolul de a rezuma doctrina cazuiştilor. Având în vedere că aceste scrisori au ca destinatar publicul monden, cuvintele pe care naratorul le adresează iezuitului de-a lungul întâlnirilor vizează de fapt doi destinatari, plasaţi la niveluri distincte: alocutarul imediat, iezuitul, şi cititorii scrisorilor. Recurgând la ironie, locutorul poate să producă enunţuri interpretabile pe două planuri în acelaşi timp: preotul iezuit le interpretează ca fiind serioase, la nivelul structurii de suprafaţă, în timp ce cititorii pamfletului percep polifonia în mod ironic.

Găsim o ilustrare fidelă în următorul fragment, în care iezuitul laudă binefacerile cazuisticii:

> Dar, fără să ne îndepărtăm de subiectul nostru, ascultă şi pasajul următor luat din paterul Gaspard Hurtado, De sub. pecc. diff., 9, citat de Diana, p. 5, tr. 14,

---

[160] Montesquieu, *Despre spiritul legilor*, (trad. de Armand Roşu), Editura Ştiinţifică Bucureşti, 1964, partea a treia, cap. al V-lea, p. 304.

Scanned with OKEN Scanner

r. 99; este unul din cei douăzeci şi patru pateri ai lui Escobar:

„Un beneficiar poate, fără nici un păcat de moarte, să dorească moartea celui care are o pensie din beneficiul său; şi un fiu pe cea a tatălui său şi să se Bucure când ea soseşte, numai să nu fie decât pentru averea care-i revine (după moartea tatălui său) şi nu dintr-o ură personală."

– „O, pater !", îi spusei eu, „ce frumos rod al dirijării intenţiei. Văd cât se poate de bine ce mare este acest rod al dirijării intenţiei[161]".

Cititorul interpretează spontan exclamaţia finală a naratorului drept ironică. Ceea ce se ştie despre integritatea sa morală intră în conflict cu admiraţia pe care o exprimă faţă de o decizie cazuistică atât de puţin demnă de admiraţie, ţinând cont de principiile eticii creştine. Cum iezuitul nu are acces decât la interpretarea neironică, dialogul poate continua, însă publicul este luat martor la caracterul scandalos al opiniilor susţinute. Dacă naratorul-„locutor" nu ar recurge la ironie, el ar trebui să-şi asume spusele şi deci să-l contrazică violent pe interlocutor, punând astfel capăt acestor întâlniri fictive. Folosirea ironiei permite deci în acelaşi timp:

– menţinerea cooperării conversaţionale cu iezuitul, cooperare necesară pentru a-l face să vorbească;
– marcarea unei distanţe faţă de cazuistică;
– valorizarea naratorului (capabil să facă apel la ironie);

[161] Blaise Pascal, *Scrisori provinciale*, (trad. de George Iancu Ghidu), Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1964, p. 123.

Scanned with OKEN Scanner

– devalorizarea iezuitului (prea naiv şi / sau prea corupt pentru a percepe divergenţa dintre „enunţător" şi „locutor").

Orice teorie a ironiei trebuie să explice de ce enunţul ironic este exprimat în mod direct (nu este un citat), fără ca acest lucru să însemne că este asumat de subiectul enunţării. Această combinaţie ciudată de adeziune şi respingere poate fi analizată ca polifonie, dar şi ca enunţare paradoxală, autodistrugătoare, în care *subiectul îşi invalidează propria enunţare*. Astfel, pentru A. Berrendonner, „a fi ironic nu înseamnă să te înscrii în mod fals, mimetic, împotriva actului de vorbire anterior sau virtual, în orice caz exterior, al altcuiva. Înseamnă să te înscrii în mod fals împotriva propriei enunţări, chiar în momentul în care o realizezi"[162].

4.5. Modalizarea autonimică

În limbă există şi alte strategii prin care locutorul foloseşte o expresie arătând că ea nu este pertinentă. Ele reies din ceea ce este cunoscut sub numele de **conotaţie autonimică**, conotaţie care schimbă funcţionarea obişnuită a opoziţiei dintre *întrebuinţare* şi *menţiune* (a se vedea *supra*). Unii autori, urmându-l pe J. Authier-Revuz[163], preferă să vorbească despre **modalizare**

---

[162] *Éléments de pragmatique linguistique*, Minuit, Paris, 1981, p. 215.

[163] Ne vom raporta la lucrarea în două volume pe care a consacrat-o modalizării autonimice: *Ces mots ne viennent pas*

autonimică pentru a insista pe faptul că este vorba despre urmele unei activităţi prin care subiectul care enunţă îşi marchează distanţarea faţă de propriul său enunţ: enunţătorul îşi dedublează, ca să spunem aşa, discursul, pentru a comenta cuvântul tocmai enunţat, el produce un fel de buclă[164] în enunţarea sa. Noi înşine am operat o modalizare autonimică scriind mai sus că „enunţătorul îşi dedublează, *ca să spunem aşa*, discursul"; fără să întrerupă fraza, formula „ca să spunem aşa" face ca verbul *dedublează* să fie aici parţial incorect.

Dincolo de semnele tipografice (italice, ghilimele, puncte de suspensie, paranteze sau liniuţe), modalizarea autonimică mobilizează o mare varietate de sintagme: „într-un fel", „mă scuzaţi de expresie", „dacă pot să spun aşa", „sau mai degrabă", „adică", „vorba lui cutare", „ar trebui să spun", „în toate sensurile cuvântului" etc. J Authier-Revuz a propus clasificarea acestor comentarii ale enunţătorului referitor la propria lui enunţare (numite de ea „non-coincidenţele a ceea ce este spus") într-o tipologie variată:

– **non-coincidenţa în interlocuţiune**, când modalizările autonimice indică o distanţă între partenerii enunţării. Ea este marcată de formule cum ar fi *mă scuzaţi de expresie*, *dacă se poate*

---

de soi: Boucles réflexives et non-coïncidences du dire, Larousse, 1995.

[164] Cea care vorbeşte despre „buclă" pentru acest tip de fenomene este J. Authier-Revuz. Ne vom raporta la lucrarea ei în două volume consacrată modalizării autonimice: *Ces mots ne vont pas de soi : Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Larousse, 1995.

Scanned with OKEN Scanner

spune aşa, dacă vreţi, înţelegeţi ce vreau să spun, după cum bine spuneţi…;

– **non-coincidenţa discursului cu el însuşi**: enunţătorul reprezintă un alt discurs în propriul său discurs. Regăsim aici multiple mărci de citare, de trimitere la o altă sursă enunţiativă: *după cum spune X, pentru a relua cuvintele lui X, pentru a vorbi ca snobii, aşa-zisul..., ceea ce este numit...*;

– **non-coincidenţa dintre cuvinte şi lucruri**, când trebuie să arătăm că acele cuvinte folosite nu corespund exact realităţii pe care sunt menite a o arăta: *ceea ce trebuie să numim X, am putea spune, cum să spun ?, era să zic X, X sau mai degrabă Y...*;

– **non-coincidenţa cuvintelor cu ele însele**, când enunţătorul se confruntă cu faptul că sensul cuvintelor este echivoc: *în toate sensurile cuvântului, în primul sens al cuvântului, literal, este cazul s-o spunem...*

Să luăm, spre exemplu, următorul pasaj din Robert Pinget:

> Am zis să înţelegem ce.
> Am repetat să înţelegem ce, explicaţi-vă.
> Că o persoană ca Lorpailleura la vîrsta sa, patruzeci de ani, poate foarte bine să-şi imagineze că având în vedere caracterul dvs, starea averii dvs., *ştiu şi eu*, aţi lucrat împreună odinioară *mi s-a spus*, aşa e, ei bine poate că în acest moment ea şi-a, *ştiu şi eu*, ea şi-o fi închipuit, *înţelegeţi ce vreau să spun*.

Scanned with OKEN Scanner

> Cineva intra în magazin, ar fi trebuit să aştept, n-am aşteptat, lucrurile au rămas neschimbate *cum se spune* însă ele nu rămân niciodată aşa[165].

Romanul constă în monologul neîntrerupt şi haotic al unui enunţător nedeterminat, bănuit de a fi ucis un copil. În acest fragment, el povesteşte o conversaţie pe care a avut-o cu farmacistul din sat. Vom nota aici prezenţa marcată a modalizării autonimice: atunci când vor fi reprezentate cuvintele altcuiva (*mi s-a spus*, *cum se spune*), când se va solicita cooperarea co-enunţătorului (*înţelegeţi ce vreau să spun*) sau când enunţătorul se va îndoi de cât de potrivite sunt propriile cuvinte (*ştiu şi eu, nu ştiu*). Având în vedere că pe tot cuprinsul operei lui Pinget, enunţarea este obsedată de un gol pe care nimic nu-l poate umple, cuvântul pare incapabil să atingă o altă realitate în afara lui. Acest gol se manifestă de asemenea în sintaxă, având în vedere că lipsesc două complemente directe („îşi închipuie că dvs (ø)", „ea şi-o fi închipuit (ø)"), adică nimic nu poate satura întrebarea deschisă de pronumele interogativ („să înţeleagă *ce*")[166].

---

[165] *Le Libéra*, Minuit, 1984, p. 8.

[166] Începutul acestui roman de Pinget a fost studiat de douăsprezece echipe de analişti de discurs, la un colocviu ţinut în Elveţia în 2000. Actele au fost publicate în 2002 sub titlul *Les modèles du discours au défi d'un „dialogue romanesque": L'incipit du roman de R. Pinget „Le Libéra"*, Editura Universităţii din Nancy.

Scanned with OKEN Scanner

4.6. Ghilimelele

În scris, modalizarea autonimică prin ghilimele este cea mai discretă şi cea mai frecventă. În timp ce majoritatea modalizatorilor („într-un fel", „mă scuzaţi de expresie"...) se inserează în firul discursiv, plasându-se pe un plan diferit de cel al frazei, fără să indice clar despre ce vorbesc, ghilimelele încadrează tipografic elementele la care se referă, fără a rupe firul sintaxei. Expresiile puse între ghilimele sau în italice (a se vedea *infra*) sunt atât înscrise în firul enunţării, cât şi distanţate de el, iar cititorul trebuie să le interpreteze sprijinindu-se pe diverse indicii din cotext şi din situaţia de comunicare.

Ghilimelele de modalizare autonimică nu sunt obligatorii. Enunţătorul îi indică cititorului că discursul său nu coincide cu el însuşi, însă fără a da un motiv. Punându-şi cuvintele între ghilimele, el se mulţumeşte să atragă atenţia co-enunţătorului asupra faptului că foloseşte exact acele cuvinte pe care le pune între ghilimele; altfel spus, le subliniază, lăsându-i co-enunţătorului grija de a înţelege de ce îi este atrasă atenţia, de ce enunţătorul deschide această fantă în discursul său. Ceea ce este indicat de ghilimele este „un fel de *lipsă*, de gol ce trebuie completat prin interpretare"[167]. În context, ghilimelele pot deci primi semnificaţii foarte variate, care ţin de cele patru tipuri de modalizare autonimică evocate mai sus.

Dacă ghilimelele sunt una din mărcile privilegiate ale modalizării autonimice, ele sunt de

[167] J. Authier-Revuz, *op. cit.*, tomul 1, p. 136.

Scanned with OKEN Scanner

asemenea susceptibile de o întrebuinţare în „menţiune", ca aici:

> Aceste cuvinte îl tulburară pe André, pe care jocurile pisicilor îl amuzau. Învăţase cuvintele „a circumscrie" şi „a castra", însă nu le cunoştea exact sensul[168].

Aici, cuvintele „a castra" şi „a circumscrie" sunt puse între paranteze deoarece ele *desemnează semnul lingvistic*, cu semnificantul şi semnificatul său.

Contrastul dintre întrebuinţarea autonimică şi întrebuinţarea în modalizare autonimică apare net în următorul exemplu luat din acelaşi roman:

> Deşi nu-i iertase niciodată „doctorului" îngrozitorul cuvânt „sifilis", ea avea multă simpatie pentru el[169].

„Sifilis" este luat aici ca menţiune pentru a trimite la cuvântul în sine; în schimb, în modalizarea autonimică „doctor", enunţătorul arată că marchează o rezervă, că în acelaşi timp foloseşte cuvântul în ghilimele şi îl şi arată ca semn. Spre deosebire de ironie, care este inseparabilă de dorinţa deriziunii (eventual îndreptată chiar împotriva enunţătorului), punerea între ghilimele arată doar că un cuvânt sau un grup de cuvinte nu sunt folosite în mod corespunzător. Nu este vorba propriu-zis de polifonie, care ar implica punctele de vedere a două

---

[168] R. Étiemble, *L'Enfant de choeur*, Gallimard, 1988, partea I, cap. al V-lea.

[169] R. Étiemble, *L'Enfant de choeur*, Gallimard, 1988, partea a II-a, cap. al III-lea.

Scanned with OKEN Scanner

instanţe diferite, ci de un decalaj pe care enunţarea îl introduce între două imagini distincte ale enunţătorului, oferite în acelaşi timp: una îşi asumă expresia între ghilimele, cealaltă o refuză.

Să analizăm următoarele două exemple:

> (a) Bloch mă întreba, aşa cum făcusem şi eu altădată intrând în lume, aşa cum mi se mai întâmpla să o fac, despre oamenii pe care-i cunoscusem atunci şi care erau la fel de departe, la fel de deosebiţi de totul, ca şi acei oameni din Combray pe care mi se întâmplase adesea să vreau să-i „situez" în mod exact[170].

> (b) Dezgolită de teaca ei, de sutien, de dresurile de mătase, de furoul de catifea, această „femeie şic" devenea o grămadă de carne lăsată[171].

În exemplul (a), un cititor cunoscător presupune că „a situa" este pus între ghilimele deoarece este un cuvânt caracteristic vocabularului locuitorilor din Combray sau persoanelor mondene, pe care naratorul refuză să şi-l asume, un motiv care lasă de dorit. În exemplul (b), enunţătorul pare a pune „femeie şic" între ghilimele, atât deoarece acest cuvânt este prezentat ca fiind necorespunzător pentru referentul său (ea nu este şic în viziunea naratorului) şi/ sau deoarece responsabilitatea folosirii lui este atribuită opiniei oamenilor din orăşelul în care se derulează povestirea: două interpretări perfect

---

[170] Marcel Proust, *Timpul regăsit*, (trad. de Eugenia Cioculescu), Editura Minerva, Bucureşti, 1977, pp. 109-110.

[171] R. Étiemble, *L'Enfant de choeur*, Gallimard, 1988, cap. al II-lea.

Scanned with OKEN Scanner

compatibile. Adesea, a pune o unitate între ghilimele înseamnă a o trece efectiv în responsabilitatea altcuiva: a unui grup social determinat (tinerii, bughezii etc.), a unui partid politic, a unei secte, a unei discipline ştiinţifice etc. În aceste condiţii, clişeele sunt candidaţi excelenţi la inserarea între ghilimele.

Pentru ca ghilimelele să poată face obiectul unei descifrări corespunzătoare, se simte deci nevoia unei complicităţi minimale între enunţător şi cititor. Şi orice descifrare reuşită va întări acest sentiment de complicitate. Enunţătorul care foloseşte ghilimelele, fie că este conştient sau nu, trebuie să-şi construiască o anumită reprezentare referitor la cititorii săi pentru a le anticipa capacităţile de descifrare: el va pune ghilimelele acolo unde presupune că sunt aşteptate (sau că nu sunt aşteptate, în momentul în care îşi propune să surprindă). În mod reciproc, cititorul trebuie să construiască o anumită reprezentare a universului ideologic şi estetic al enunţătorului pentru a face o descifrare corectă.

4.7. Caracterele italice

Asemenea ghilimelelor, **italicele** se folosesc atât pentru autonimie, cât şi pentru modalizarea autonimică. Totuşi, ghilimelele se *adaugă* unui enunţ, în timp ce italicele sunt *încorporate* în enunţ: tot ce se produce este doar o schimbare de caractere. Nimic nu împiedică deci cumularea ghilimelelor şi italicelor. Însă acest cumul este mai degrabă rezervat ziarelor, decât literaturii. În general, în modalizare autonimică, italicele sunt folosite în special în cazul cuvintelor străine sau pentru a insista pe anumite

Scanned with OKEN Scanner

unităţi. În ceea ce priveşte ghilimelele, ele convin mai degrabă când este vorba de a marca *rezerva* din partea enunţătorului.

Să supunem analizei următoarele două exemple extrase din proza narativă din secolul al XIX-lea:

> (a) La capul patului, bătrâna topea un boţ de zahăr într-un păhărel pentru a-i da să bea când avea să se trezească. La picioare, Gillioury îşi zgrepţăna uşor, uşor, *banjo*-ul, fredonând în surdină în gaura instrumentului[172].

> (b) (Naratorul se adresează lui don José: „Dacă nu mă înşel – i-am spus – ceea ce ai cântat nu e un cântec spaniol. Seamănă cu *zorzico*-urile pe care le-am auzit în *Ţinuturi* şi cuvintele trebuie să fie în limba bască". (Asteriscul de la Ţinuturi trimite la o notă de subsol: „Ţinuturile privilegiate se bucură de legiuiri speciale; e vorba de Alava, Biscaia, Guipuzcoa şi o parte din Navarra")[173].

În (a) autorul pune in italice un cuvânt care în 1881 încă era perceput ca neologism (cuvântul apare în franceză pe la 1860). O atenţie specială este acordată aici şi culorii locale: prin italice, naratorul subliniază faptul că este vorba despre un cuvânt caracteristic modului de viaţă al marinarilor bretoni. Astfel, el se poziţionează ca mediator. Poziţia de mediator se regăseşte în exemplul (b), în care naratorul bilingv îl iniţiază pe cititorul francofon în lumea hispanică. De fapt, atitudinea sa nu

---

[172] Jean Richepin, *La Glu*, 1881, cap. al XXX-lea

[173] Prosper Merimée, *Carmen*, (trad. de Al. O. Teodoreanu), Editura pentru literatură, Bucureşti, 1965, p. 286.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

încetează să surprindă: el pune în italice un cuvânt spaniol total opac pentru un francofon (*zorzico*) şi un cuvânt care există în franceză (*Provinces*) cu un sens diferit. Însă termenul explicat de notă este al doilea, explicaţia făcându-se printr-un nou cuvânt străin în italice, al cărui sens nu este explicat (*fueros*). În mod evident, naratorul se joacă aici cu cititorul; datorită italicelor, el îşi permite să insereze cuvinte luate din realitatea hispanică (un efect de autenticitate ce provine din discursul direct), însă fără ca acest lucru să însemne că naratorul se instituie într-un pedagog conştiincios, care şi-ar propune să elucideze totul. El evidenţiază în special ethosul relativ dezinvolt al omului monden caracteristic nuvelelor lui Mérimée.

Oricum, nu există reguli stricte în acest sens: fiecare autor negociază cu normele vagi care variază în funcţie de epoci, de genurile şi curentele estetice respective. În literatura modernă, fiecare autor tinde să-şi inventeze propriile norme, pentru fiecare text în parte. Astfel, în *Nord*, Céline foloseşte italicele atât pentru cuvintele germane, cât şi pentru onomatopee:

> (a) *Wirtschaft*, cârciuma, am mai zis, acolo nu merită să încercăm, toţi antinaziştii sunt înăuntru, şi anticolaboraţioniştii feroce... bineînţeles nu zic nimic când trecem, dar crapă uşa şi *pflaf*! *pflaf*!... stupesc! lung![174]

> (b) ...strigă cineva! ... pe noi ne strigă din parc...
> – *Franzosen*! ... *franzosen*!

---

[174] Louis-Ferdinand Céline, *Nord*, (traducere de Irina Negrea), Nemira, Bucureşti, 2002, p. 217.

> Chiar pe noi ne vor! ...Eh, să urce!... Dacă n-o fi Hjalmar? ... La tobă acum! *drrrrr*! ... Ăsta e el?[175]

Mai cooperant decât Mérimée, naratorul traduce în trama textuală cuvintele germane (de exemplu „*Wirtschaft*, cârciuma"); însă prin italice el le pune pe acelaşi plan cu onomatopeele, ca şi cum cuvintele dintr-o limbă străină şi zgomotele ar face parte din aceeaşi categorie. Regăsim aici obsesia muzicii atât de caracteristică esteticii lui Céline.

Ceea ce în scris este marcat prin ghilimele sau prin italice poate fi evidenţiat la oral printr-o intonaţie corespunzătoare. Ilustrativ în acest sens este fragmentul următor din Marivaux (sublinierea ne aparţine):

> Domnul Orgon: Deci acest băiat care tocmai a ieşit îţi inspiră antipatia asta extremă pe care o ai pentru stăpânul său?
> Silvia: Cine? Servitoul lui Dorante?
> Domnul Orgon: Da, galantul bourguignon.
> Silvia: *Galantul bourguignon*, a cărui caracterizare îmi era străină, nu-mi vorbeşte de el[176].

În ultima replică a Silviei, grupul nominal „galantul bourguignon" este întrebuinţat atât ca folosire, cât şi ca menţiune, fiind citat şi asumat.

---

[175] Louis-Ferdinand Céline, *Nord*, (traducere de Irina Negrea), Nemira, Bucureşti, 2002, p. 185.

[176] Marivaux, *Jocul dragostei şi al întâmplării*, (trad. de Liana Maxy), Editura de Stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1958, II, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

4.8. Captare şi subversiune

Parodia poate fi şi ea analizată din punctul de vedere al polifoniei. G. Genette[177] distinge trei specii de parodie satirică:

– *parodia minimală*: „a relua literal un text cunoscut pentru a-i da o nouă semnificaţie"[178]; de exemplu când Arnolphe din *Şcoala nevestelor* (versul 642) reia un vers dintr-o tragedie scrisă de Corneille, *Sertorius*, jucată cu câteva luni înainte: „Stăpân sunt şi vorbesc: deci m-ascultaţi";

– *travestirea* cu funcţie degradantă: transpunere a unei enunţări „nobile" în registrul burlesc, cum este cazul în *Pupitrul* de Boileau;

– *pastişa satirică*, în care se imită un stil prin exagerarea lui.

Genette consideră *pastişa* drept o specie a parodiei, separând-o de celelalte în baza caracterului său non-satiric. În principiu, o pastişă reuşită nu poate fi disociată de enunţarea pastişată; cu alte cuvinte, doar elementele paratextuale (o indicaţie „pastişă", o semnătură distinctă de cea a autorului discursului parodiat) atestă duplicitatea acestui tip de enunţare.

Parodia face să intervină două instanţe enunţiative: locutorul lasă să reiasă din spusele sale o altă sursă enunţiativă, pe care o prezintă ca fiind ridicolă, arătându-şi astfel superioritatea. Enunţarea este însoţită, în mod obligatoriu, de indici de distanţare care îi permit co-enunţătorului să perceapă disonanţa, să vadă că

---

[177] *Palimpsestes*, Seuil, 1982, VI.
[178] *Op. cit.*, p. 24.

Scanned with OKEN Scanner

subiectul vorbitor nu se prezintă drept „locutor" responsabil pentru cuvintele sale. Însă, spre deosebire de ceea ce se întâmplă în ironie, locutorul ridiculizat poate fi identificat; el poate fi un anume autor, gen de discurs, curent literar... (putem să-l parodiem pe Corneille, să parodiem tragedia clasică sau poezia simbolistă). Acest tip de enunţare nu este deci cu adevărat reuşit decât în momentul în care co-enunţătorul este destul de familiarizat cu discursul parodiat, ceea ce întăreşte complicitatea cu enunţătorul. Parodia implică în plus o anumită recunoaştere a valorii discursului devalorizat, astfel încât cel care parodiază îşi menţine inevitabil o poziţie ambiguă faţă de cel parodiat.

De regulă, parodia poate fi considerată drept una din cele două strategii opuse de **reînvestire** a unui text sau a unui gen de discurs în altul: **captare** şi **subminare**. Metafora financiară a „reinvestirii" permite sublinierea faptului că un text sau un gen, o dată înscrise în memorie, sunt purtătoare ale unui capital variabil de autoritate, evaluat pozitiv sau negativ. *Captatio* constă în transferul autorităţii atribuite textului sau genului în discursul reînvestitor. În *subversiune*, în schimb, imitarea parodică permite discalificarea autorităţii textului sau a genului sursă. Se poate întâmpla chiar ca o reînvestire să fie ambiguă, să nu se ştie dacă trebuie să fie interpretată ca o captare sau ca o subminare.

Discursul captat sau subminat nu este un oricare altul, ci un discurs care a fost ales tocmai în baza faptului că subminarea sau captarea *acestui discurs* este crucială pentru legitimarea discursului reînvestitor. Se ştie, de

Scanned with OKEN Scanner

exemplu, că suprarealiştii au deturnat cu asiduitate genul proverbial[179]:

> Sângele somn nu se face (nr. 11).
> Minunat cu minunat, dar mai minunat fără minunat (nr. 86).

Poeţii suprarealişti au subminat astfel proverbele deoarece acest gen reprezenta, la cel mai înalt nivel, folosirea discursului împotriva căruia ei îşi defineau propria poziţionare estetică. Proverbul pretinde că enunţă adevăruri universale despre om şi este prototipul discursului fix; el ilustrează cele două aspecte împotriva cărora suprarealismul şi-a construit poetica, propunându-şi să conteste realul sensului comun şi să elibereze limbajul de sub incidenţa normelor. În plus, recurgând la constrângerile funcţiei poetice (rime, simetrie...), proverbele reprezintă un ocol pernicios al puterilor poeziei.

Lecturi recomandate

AUTHIER – REVUZ J.,
1995 – *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Larousse Paris, (2 volume)
(Lucrare care explorează numeroasele forme de modalizare autonimică, punând accentul pe complexitatea subiectivităţii enunţiative)

[179] A se vedea în mod special *121 proverbes mis au goût du jour* de B. Péret şi P. Éluard. Pentru o analiză a acestei parodii: „Polifonie, proverbe, deturnare" de A. Grésillon şi D. Maingueneau (*Langages*, nr. 73, 1984, pp. 112-125).

Scanned with OKEN Scanner

BERRENDONNER A.,
1981 – *Éléments de pragmatique linguistique*, Minuit Paris.
(Cap. al V-lea, în cadrul unei teorii a fenomenelor de „menţiune", subliniază caracterul paradoxal al ironiei.)

DUCROT O.,
1984 – *Le Dire et le Dit*, Minuit Paris.
(Capitolul al VIII-lea, „Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation", dezvoltă problematica polifoniei.)
1978 – *L'Ironie*, colecţia „Linguistique et sémiologie", 2, Presses Universitaires de Lyon.
(Culegere de articole despre diversele aspecte ale ironiei, analizate dintr-o perspectivă non-polifonică).

Exerciţii

▪ *4.1. Analizaţi ironia şi parodia în următoarea dezbatere din incipitul cărţii* Candid *de Voltaire:*

O dată, sfântul Dunstan, irlandez de neam şi sfânt de meserie, plecă din Irlanda pe un muntişor care porni pe mare spre coasta Franţei; cu vehiculul acesta, sfântul sosi în Golful Saint-Malo. Se dădu jos pe ţărm şi binecuvântă muntele care i se închină adânc şi se întoarse în Irlanda pe acelaşi drum pe care venise.

Dunstan clădi pe meleagurile acelea o bisericuţă şi îi dădu numele de Maica Domnului din Munte, pe care îl poartă şi acum, după cum se ştie.

În anul 1689, în ziua de 15 iulie, spre seară, părintele Kerkabon, parohul Bisericii Maica Domnului din Munte, ieşise să ia aer pe malul mării, împreună cu sora lui, domnişoara de Kerkabon. Părintele, om mai în vârstă,

Scanned with OKEN Scanner

era un foarte bun preot, pe care vecinii îl iubeau, după ce odinioară îl iubiseră vecinele. Ceea ce mai ales îl făcuse stimat era faptul că era singurul om al bisericii de prin partea locului pe care nu trebuiau să-l ducă în braţe la culcare după ce stătea la masă cu niscaiva confraţi. Cunoştea destul de binişor teologia; şi când se plictisea de citit pe sfântul Augustin, petrecea cu Rabelais; aşa că toată lumea îl vorbea de bine[180].

▪ *4.2. Analizaţi fenomenele de polifonie din următorul fragment din Marivaux:*

LIZETA: O, doamnă, din moment ce vă apăraţi pe tonul acesta şi sunteţi chiar pe cale de a vă supăra, nu mai am nimic de spus.

SILVIA: Din moment ce mă apăr pe tonul acesta! Dar ce înseamnă tonul cu care vorbeşti tu însăţi? Ce vrei să spui? Ce se petrece în capul tău?

LIZETA: Spun, doamnă, că nu v-am văzut niciodată astfel şi că nu înţeleg nimic din supărarea dumneavoastră. Ei bine, dacă valetul n-a spus nimic, totul este în regulă. Nu trebuie să vă mâniaţi ca să-i găsiţi scuze. Vă cred şi totul este limpede. Nu eu voi fi aceea care o să vă-mpiedice să aveţi o părere bună despre el.

SILVIA: Auzi! Subînţeles! Să te cert eu pentru el! Să zici că am o părere bună despre el! Nu mă respecţi deloc! Părere bună, Doamne! Părere bună! Ce mai trebuie să răspund la aşa ceva? Ce vrea să însemne asta? Cui îi

[180] Voltaire, *Candid*, (trad. de A. Philippide), Editura pentru literatură, Bucureşti, 1962, p. 297.

Scanned with OKEN Scanner

vorbeşti? Ce se-ascunde în spatele celor ce mi se întâmplă? Unde-am ajuns? [181]

▪ *4.3. Cum este marcată, în textul lui Céline, lipsa de responsabilitate din partea subiectului enunţării referitor la anumite elemente? Putem atribui aceste elemente aceleiaşi surse de enunţare? Ce probleme pune interpretarea lor pentru cititor?*

(Naratorul descrie viaţa societăţii cosmopolite din Baden-Baden în momentul în care regimul hitlerist este pe punctul de a se prăbuşi.)

Şi nu vă povestesc de Cazinou!... vinovat de uitare!... Cazinoul „locul de întânire al Europei", toate elitele... nobilime, ambasade, teatre... cu mult înainte ca „masele" să călătorească şi ca America să vină în trei ore... închipuiţi-vă aceste săli de joc, baroc „stil Transilvania" tapisate catifea, zmeură şi aur... te şi aşteptai la des Grieux ... Manon este în „repetiţie"... zece Manon!... deloc spăşite!... din ce în ce mai rău jucătoare!... cu roşu şi negru... gene, ţâţe, şolduri... şi sutienul ăsta care tot alunecă!

[...] orchestra lipseşte... singurul zgomot acelaşi *rrrrr*!... al ruletei... şi vocea de cantor ritos... „jocurile sunt făcute"... clienţii gentilomi de ţară de la Brenner veneau să dea şi ei un tur ... destul de dispreţuitori, la locul lor... însă colaboraţionişţii „refugiaţi" doamnele mai ales se cramponau câte trei... patru... de scaune... gâfâind de mirajul şansei...[182].

---

[181] Pierre Marivaux, *Jocul dragostei şi al întâmplării*, (trad. de Liana Maxy), Editura de Stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1958, pp. 70-71.

[182] Louis-Ferdinand Céline, *Nord*, (trad. de Irina Negrea), Nemira, Bucureşti, 2002, pp. 10-11.

Scanned with OKEN Scanner

▪ *4.4. Analizaţi folosirea caracterelor italice în următorul text:*

Or, strunirea celor doi boi de la căruţa tatălui său; puterea absolută chiar, pe câmpul de câteva pogoane pe care le putea învîrti la nesfârşit până la gardul viu; pe acest locşor împrejmuit din Sombreval la care trebuia *să se reducă* tot destinul său, nu-i părură lui Jean Gourgue, când putu să se gândească, un imperiu suficient pentru amploarea dorinţei sau puterii sale. Astfel că, de îndată ce făcu doisprezece ani, îşi imploră tatăl, în genunchi, să-l lase *să meargă la şcoală.*

Omul ezită îndelung. Iubea pământul cu o iubire profundă, cea pe care o au cei ce îl lucrează, care-i deschid necontenit pântecele matern. *Nu-i venea*, spunea el – să facă un *preot* din singurul băiat care îi rămânea şi care ar fi putut să-i dea *sămânţa de băieţi* care crescuse pe brazda lui, pentru a muri tot pe ea. Însă Jean, perseverent, învinse orice urmă de respingere din partea tatălui său. Intră în rândul preoţimii în târgul B... (a fi *în camerie* înseamnă a avea camera ta la un burghez care îţi dă, la un preţ de... *supa pe pîine*)[183].

[183] J. Barbey d'Aurevilly, *Un prêtre marié*, cap. I, 1865.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul 5

DISCURSUL RAPORTAT

Cea mai evidentă manifestare a polifoniei lingvistice este ceea ce numim, în mod tradiţional, **discurs raportat**[184], adică *diversele moduri de reprezentare, într-o enunţare, a unui alt act de enunţare*. De fapt, nu se pune problema raportării unui enunţ, ci a unei *enunţări*, care implică o situaţie de enunţare proprie, distinctă de cea a unui discurs care citează. Cum s-ar putea integra un act de enunţare, **discursul citat**, care dispune de mărci proprii de subiectivitate, de deictice, într-un alt discurs, **discursul care citează**? Cele trei procedee tradiţionale descrise de către gramaticieni (discurs direct, indirect, indirect liber) se disting tocmai prin răspunsurile divergente pe care le aduc la această chestiune. Însă lucrările recente despre acest subiect au arătat că problematica discursului raportat nu se poate limita doar la aceste trei procedee. Lor li se adaugă şi constrângerile legate de punerea în text: în discursul literar, citatele

[184] Unii lingvişti preferă termenul de „discurs reprezentat", ceea ce nu implică neapărat o enunţare efectivă care ar fi raportată într-un timp ulterior. De exemplu, dacă spun „Paul ar putea spune că...", eu nu *raportez* neapărat spusele lui.

ocupă un anumit loc în organizarea textuală care ţine de un anumit gen şi de o anumită estetică. Nu sunt exemple gramaticale scoase din context.

5.1. Discursul direct şi indirect

O concepţie eronată, alimentată de exerciţiile şcolare, susţine că discursul indirect (DI) ar fi rezultatul unei transformări a discursului direct (DD), care ar constitui originalul spuselor raportate. Astfel, *Paul a spus că Jean va veni* ar fi contrapartida exactă pentru *Paul a spus: „Jean va veni"*. De fapt, DI şi DD sunt *două forme independente* de discurs raportat. Se poate evidenţia uşor un mare număr de fenomene care interzic trecerea de la un discurs direct la un discurs indirect (I) sau revenirea din discursul indirect la un enunţ în discursul direct (II). De pildă:

– (I): unele elemente care figurează în discursul direct nu pot fi transpuse în discurs indirect: onomatopeele, interjecţiile, vocativul, exclamaţiile, enunţurile neterminate, unele cuvinte în limbă străină etc.

* Mi-a spus că brrr!
* Mi-a spus că aşa om!
* Mi-a spus că Jean este cel mai ...

Imposibilitatea reiese tocmai din proprietăţile fiecărei strategii de citare: doar DD pretinde că redă discursul citat sub dubla lui ipostază de semnificant şi semnificat.

Scanned with OKEN Scanner

– (II): fie replica lui Arlequin din *Jocul dragostei şi al întâmplării* de Marivaux:

> Un servitor de-acolo mi-a spus să intru aici şi că *socrul meu*, care era cu *soţia mea*, va fi anunţat (I, VIII).

Interpretarea celor două grupuri nominale pe care le-am subliniat pune probleme dacă vrem să redăm în discurs indirect enunţarea exactă făcută de servitor. Acesta a folosit expresiile nominale „socrul dumneavoastră" şi „soţia dumneavoastră" (interpretare numită *de dicto*) sau a folosit altele care desemnează acelaşi referent şi pe care Arlequin le-ar fi tradus prin „socrul meu" şi „soţia mea" (interpretare numită *de re*)? Impoliteţea lui Arlequin (o consideră drept soţia lui pe cea care nu-i este decât logodnică) o repetă pe cea a servitorului sau i se impută în totalitate? Suntem confruntaţi cu o dificultate ireductibilă: acelaşi referent poate fi descris printr-o infinitate de moduri diferite (*socrul meu* = *Domnul Orgon* = *tatăl Silviei* = *prietenul tatălui meu* etc.) şi este exclusă trecerea de la discursul indirect la enunţul original.

5.2. Discursul direct

Se spune adesea că discursul direct este reproducerea „fidelă" a discursului citat, raportorul fiind astfel un fel de magnetofon ideal. În realitate, în discursul direct, raportorul se prezintă ca „locutor" pentru enunţarea *X a spus*... şi deleagă responsabilitatea spuselor raportate unui alt „locutor", cel din discursul direct. Este o *punere în scenă*, o modalitate de a prezenta un citat,

Scanned with OKEN Scanner

însă sub nicio formă nu prezintă o garanţie a obiectivităţii. Aici discursul raportat nu există decât prin discursul care citează, care construieşte, aşa cum îl înţelege, un *simulacru* de discurs citat. Printr-o punere deosebită în context, prin intonaţie, decupaj... se poate deturna complet sensul unui text, care, din punct de vedere al literalităţii, nu se îndepărtează totuşi de original. *Provincialii* lui Pascal sunt ilustrarea perfectă a acestui fapt.

În discursul direct, citatul presupune ca raportorul să disocieze cele două situaţii de enunţare, cea din care citează şi cea citată. Citatul face să coexiste două domenii enunţiative autonome: fiecare îşi păstrează EUL, TU-ul, reperele deictice, propriile mărci de subiectivitate. În scris, ghilimelele sau liniuţa de unire delimitează două domenii enunţiative. Cu toate acestea, deicticele nu sunt neapărat distincte de la un domeniu la altul, însă poate fi vorba de o coincidenţă între referenţi. Astfel, în:

„Eu plec", i-am strigat eu,

cei doi *eu* desemnează acelaşi individ şi au acelaşi „locutor" doar pentru că se găsesc în discursul care citează şi în cel citat.

Dacă deicticele din discursul care *citează* sunt direct interpretabile datorită situaţiei de enunţare, cele din discursul citat nu pot să fie decât plecând de la indicaţiile furnizate de discursul care citează, care pot fi chiar lacunare. Se dă următorul fragment din *Doctorul Pascal* de Zola:

Scanned with OKEN Scanner

> Uite, nepoate, vezi cei trei copaci din faţa *noastră*? Ei bine, imediat după *cel din stânga* se află o fântână, într-o curte. Urmăreşte parterul casei, a cincea fereastră *din dreapta* este a mătuşii Dide. Acolo se află micuţul... *Adineauri* l-am adus.[185]

În lipsa datelor complementare furnizate de cotext, acest enunţ din discursul direct are deictice care sunt opace pentru cititor. Eventual, doar prin discursul care citează, naratorul îi va permite să identifice persoane, locuri, momente.

Referentul deicticelor nu este singurul aspect din discursul citat care trebuie redat prin interpretarea discursului care citează: debitul, intonaţia, accentul, mimica... sunt supuse aceleiaşi constrângeri. Fragmentul citat din Zola nu oferă informaţii de asemenea natură; în schimb, acelaşi personaj, câteva rânduri mai sus, îşi vede vorbele legate de „spune *cu râsul lui răutăcios*...". De altfel, tot aşa se pune problema şi în teatru: de regulă, replicile nu sunt însoţite de indicaţii privind modul în care ar trebui pronunţate. Prin urmare, interpreţii au o anumită libertate în manifestare. Dar se întâmplă ca autorul să mai dea şi indicaţii. De exemplu, găsim într-o didascalie din *Port-Royal* de Montherlant:

> Ea spuse acestea cu efort, cu un aer atât de ciudat – mecanic – şi părea atât de absentă în ceea ce spunea, încât sora Françoise înlemni.

---

[185] Émile Zola, *Doctorul Pascal*, (trad. de Despina Teodorescu), Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1975, p. 68.

Scanned with OKEN Scanner

Totuşi, dialogul teatral este de cu totul altă natură decât discursul direct al naraţiunii romaneşti, deoarece nu ţine de discursul raportat, ci apare ca o enunţare efectivă. În schimb, într-un roman, discursul citat nu este decât o faţetă a naraţiunii, el nu are autonomie.

Mai mult chiar: noţiunea de discurs „raportat" nu este tocmai pertinentă în cazul unei ficţiuni romaneşti. Nu se poate vorbi de discurs „raportat" decât dacă se acceptă cadrul fixat de instituţia literară. De fapt, naraţiunea nu raportează enunţuri anterioare mai mult sau mai puţin modificate, ci le creează din toate componentele, precum sunt şi cele din discursul care citează. În aceste condiţii, „fidelitatea" discursului direct apare ca o pură convenţie literară: nu se ştie cum ar putea fi infidele enunţurile din discursul direct, de vreme ce au acelaşi grad de realitate ca discursul care citează. Pe acest plan, constrângerile ficţiunii nu sunt cele din vorbirea curentă. Când citim în *Familia Thibault* de Roger Martin du Gard:

> După trei ani, parcă îi mai aud accentul, cuvintele. Începuse să vorbească încet: „Iată adevărul, iată-l..."
>
> (*Sorellina*)

avem aici un joc de-a convenţia romanescă: în principiu, personajul nu trebuie să precizeze că el citează exact; la fel se întâmplă şi cu celelalte remarci din discursul direct al personajului. De fapt, remarca privind fidelitatea citatului nu este menită decât a indica faptul că raportorul a fost foarte marcat de ceea ce a auzit. Ne-am găsi într-o situaţie asemănătoare dacă raportorul ar insista asupra inexactităţii citatului său („El a cam spus că...", „Ce-a spus el ar suna cam aşa..." etc.) În acest caz, inexacti-

Scanned with OKEN Scanner

tatea citatului ar semnifica altceva şi ar întări iluzia realistă.

5.3. Discursul indirect

Discursul indirect nu este **discursul narativizat** care se mulţumeşte să indice că a avut loc un act de enunţare: „Eu şi Lucile, *noi am schimbat câteva cuvinte încet*, când el era în capătul celălalt al sălii" (Chateaubriand, *Memorii de dincolo de mormânt*, I, III, 3). În schimb, discursul indirect precizează conţinutul celor raportate, fără să propună totuşi un simulacru al unui alt act de enunţare, fără să disocieze cele două domenii enunţiative, aşa cum face discursul direct. Nu este discurs raportat decât prin sens, în măsura în care constituie un fel de traducere a enunţării citate. Din punct de vedere sintactic, nimic nu diferenţiază *Paul spune că Jean doarme* de *Paul vede că Jean doarme*: în ambele cazuri, este vorba despre completive directe şi doar sensul verbului *a spune* permite identificarea unui citat. Cum discursul indirect nu propune un simulacru, ci oferă un echivalent semantic integrat în enunţarea care citează, el nu implică decât un singur „locutor", care trebuie să îşi asume întreaga enunţare.

Din clipa în care nu mai există decât *o singură situaţie de enunţare*, cea a discursului care citează, discursul citat nu mai are autonomie în discursul indirect. Asistăm la dispariţia exclamaţiilor, a interogaţiilor, a imperativelor... din discursul citat. Se ştie că orice enunţare este afectată de o modalitate globală (orice frază este fie interogativă, fie asertivă, fie exclamativă, fie

Scanned with OKEN Scanner

imperativă) care defineşte o anumită relaţie dintre interlocutori. În măsura în care citatul din discursul indirect nu mai are autonomie enunţiativă, el pierde această modalitate şi se confundă cu discursul care citează. Este cea mai vizibilă consecinţă a traducerii unui *act de enunţare în conţinut*. „Vii?" devine, de exemplu: „L-a întrebat dacă vine", ceea ce este o aserţiune.

Mai mult decât atât, toate nivelurile subiectivităţii enunţiative sunt afectate de această pierdere de autonomie. Deicticele personale şi spaţio-temporale sunt plasate sub dependenţa discursului care citează. Ceea ce pune problema integrării unei situaţii de enunţare în alta. Cât priveşte persoanele, există reguli de traducere pentru formele discursului citat în forme dependente ale discursului care citează:

– (1) dacă discursul citat conţine un *eu* sau un *tu* ce nu se regăsesc printre persoanele discursului care citează, atunci ele sunt convertite în „non-persoane";

– (2) oricare ar fi forma folosită de discursul citat (*eu*, *tu*, *non-persoană*), dacă ea dispune de un corespondent în discursul care citează, atunci va avea statutul pe care-l ocupă în acesta din urmă.

Astfel se explică faptul că „Eu te iubesc" ar putea fi tradus ca „*El* a declarat că mă iubeşte"; în acest caz, *eu* din discursul citat devine „non-persoană" (regula 1) şi *tu* devine *eu* (regula 2), de vreme ce *tu* a devenit enunţătorul discursului care citează.

Găsim acelaşi principiu de conversiune şi la deicticele spaţio-temporale: cele care figurează într-un citat din discursul indirect sunt reperate prin raportare la discursul care citează. Astfel, în enunţul *Paul mi-a*

Scanned with OKEN Scanner

afirmat că Luc este aici şi că va pleca mâine[186], deicticele *aici* şi *mâine* pot sau nu să fie proferate de Paul, însă un lucru este sigur: nu sunt utilizate în acest enunţ decât pentru că desemnează locul enunţării discursului care citează (*aici*) şi ziua următoare acestei enunţări (*mâine*). Cât despre formele în *-ait* (*était*, *partirait*), acestea se explică prin „concordanţa timpurilor", consecinţă a dependenţei enunţiative a discursului indirect. Aceste forme în *-ait* nu au valoare temporală deictică; nu le interpretăm prin opoziţie cu „prezentul" sau cu „viitorul", ci în legătură cu verbul regent al propoziţiei completive.

Caracteristicile discursului indirect ridică întrebări cu privire la posibilitatea de a vorbi *despre* enunţarea celuilalt pentru a găsi un echivalent. Cel mai adesea, enunţătorul discursului indirect nu se mulţumeşte doar să traducă semnificatul a ceea ce citează, ci foloseşte şi anumite expresii din discursul citat. În lipsa mărcilor de distanţare explicită, este foarte greu să se determine cu certitudine ceea ce îi revine raportorului şi ceea ce îi revine locutorului iniţial. Totuşi, se prea poate ca destinatarul să identifice un anumit element ca aparţinând spuselor locutorului citat, mai ales dacă există o marcă tipografică. Să luăm, de exemplu, această frază din Proust:

> Deci la Balbec, şi fără să-mi spună că [Morel] avea să-i vorbească de o „afacere", mă rugase să-l prezint aceluiaşi Bloch...[187]

---

[186] În original „Paul m'a affirmé que Luc était ici et partirait demain" (n.t.).

[187] Marcel Proust, *Captiva*, (trad. de Eugenia şi Radu Cioculescu), Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 74.

Scanned with OKEN Scanner

Cuvântul „afacere" introdus în discursul indirect pare să fi fost pus între ghilimele pentru a-i fi atribuit lui Morel. Ceea ce se explică prin faptul că, în rândurile anterioare, autorul ni l-a arătat pe Morel fascinat de formula „o întâlnire de afaceri". În schimb, la pagina următoare, găsim:

> Domnul Charlus... spunea adesea, fără să creadă o vorbă şi ca să-i sâcâie, că o dată ce vor fi căsătoriţi, nu-i va mai revedea şi-i va lăsa să zboare cu propriile lor aripi[188].

În lipsa ghilimelelor, este imposibil de ştiut dacă termenii folosiţi în discursul indirect sunt ai lui Charlus sau ai naratorului. Ar fi altfel dacă, de exemplu, cititorul ar şti dintr-un pasaj din roman că „a zbura cu propriile aripi" este un tic de limbaj al lui Charlus.

5.4. Introducerea discursului raportat

Pentru a fi considerate ca atare, citatele trebuie introduse în aşa fel încât să poată fi reperat un decalaj între discursul care citează şi fragmentul citat. Şi asupra acestui punct există divergenţe semnificative între DD şi DI.

Discursul indirect este foarte constrâns, deoarece cere un verb regent pentru o completivă directă. Acest verb, al cărui sens marchează completiva ca discurs raportat, are o funcţie dublă:

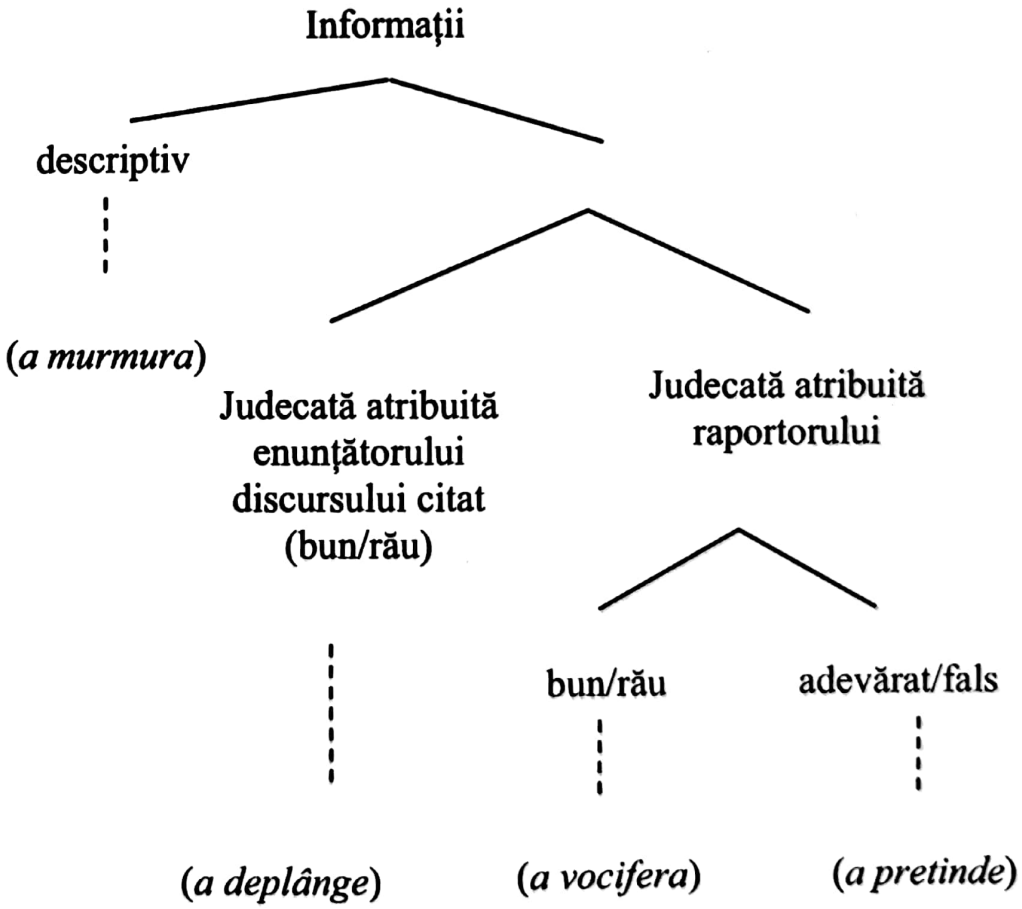
---

[188] Marcel Proust, *op.cit.*, p. 75.

Scanned with OKEN Scanner

– indică faptul că există o enunţare şi, astfel, conţine oarecum un verb, „a spune";
– specifică semantic această enunţare în diferite registre. *A răspunde*, de exemplu, o situează în raport cu o replică anterioară, în vreme ce *a murmura* oferă o informaţie despre nivelul sonor.

Mai precis, se pot distinge două tipuri de informaţii vehiculate prin aceste verbe: pe de o parte, cele care au o valoare descriptivă (*a repeta, a anunţa...*), pe de o altă parte, cele care implică o judecată de valoare a enunţătorului vizând caracterul bun / rău sau adevărat / fals al enunţului citat (*a reproşa, a pretinde...*). În acest sens, C. Kerbrat-Orecchioni propune următoarea schemă:



Scanned with OKEN Scanner

Astfel, în *Paul s-a plâns că am întârziat*, Paul, enunţătorul discursului citat, evaluează negativ completiva care urmează. În schimb, în *Paul a recunoscut că Jean a plătit*, raportorul presupune adevărul propoziţiei citate. Această distincţie nu trebuie să ne ducă în eroare: în ultimă instanţă, raportorul este cel care traduce spusele citate drept o „plângere".

Alegerea verbului introductiv pentru discursul indirect are consecinţe importante asupra felului în care cititorul va interpreta citatul; acest verb orientează cu atât mai eficient cu cât acţiunea lui ar putea trece neobservată. Singurul verb cu adevărat neutru ar fi *a spune*. Când Pascal scrie în *Provincialii*:

> *Adăugaţi* apoi că Tannereus *declară* că este o simonie de drept pozitiv...,

el foloseşte două verbe fără scop evaluativ. Însă când spune iezuitului:

> Tannereus spune acelaşi lucru... cu toate că *mărturiseşte* că sfântul Thomas este împotrivă,

prin folosirea verbului *a mărturisi* se constrânge implicit şi interpretarea. De fapt, acest verb presupune ca fiind adevărată propoziţia care urmează: Tannereus, cel în cauză, el însuşi este cel care recunoaşte că decizia lui este contrară doctrinei sfântului Thomas şi, implicit, Bisericii. Dacă precizăm că *a mărturisi* vehiculează şi o evaluarea negativă pe axa bun / rău (doar greşelile se „mărturisesc"), vedem că alegerea verbului introductiv este încărcată de sensuri.

Scanned with OKEN Scanner

Majoritatea verbelor care introduc un discurs indirect pot fi folosite şi pentru discursul direct. În schimb, un număr destul de mare de verbe care ar putea marca prezenţa unui discurs direct nu ar fi potrivite pentru discursul indirect: *a se încăpăţâna*, *a izbucni*, *a face*, *a urma* etc. Nu este vorba de verbe de expresie, ci de verbe care, datorită unui cotext potrivit sunt „deturnate" către o interpretare în termeni de expresie. O astfel de disimetrie poate fi uşor explicată: nu atât verbul este cel ce permite identificarea unui discurs direct, cât ruptura dintre două situaţii de enunţare (pauza, schimbarea de intonaţie, diferitele procedee tipografice). În mod cert, prezenţa unui verb de expresie contează în această întrerupere, însă ea nu este indispensabilă, cotextul putând fi suficient pentru a marca schimbarea spaţiului enunţiativ. De asemenea, în fragmente precum:

> *Îngăimă*:
> – Nu! Mă speriaţi! Mă chinuiţi! Să plecăm!
> – Dacă trebuie... consimţi el, luând altă expresie[189].

găsim citate din discursul direct în care replicile sunt doar juxtapuse. Prin urmare, doar aranjarea în pagină permite identificarea:

> În acest timp, domnul Rambaud [...] observă indispoziţia Jeannei.
> – Nu te simţi bine, draga mea? întrebă el cu jumătate de glas.

---

[189] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, (trad. de Demostene Botez), Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967, p. 167.

Scanned with OKEN Scanner

– Oh! Mi-e tare rău, du-mă, te rog, acasă...
– Dar trebuie să îi spun mamei tale...
Nu, nu, mama e ocupată, n-are timp... Du-mă acasă, du-mă acasă[190]...

Aici întregul schimb este considerat ca fiind o singură enunţare, între ghilimele, şi doar prima intervenţie este asociată unui verb de expresie, plasat la început. Este semnificativă însăşi posibilitatea de a plasa la început aceste verbe din discursul direct: rolul începutului este tocmai acela de a fi oarecum exterior nucleului sintactic al frazei.

5.5. Discursul direct liber

În literatura narativă modernă, mulţi scriitori renunţă chiar la fraze de început şi la mărci tipografice. Ei adaptează frontiera dintre discursul care citează şi discursul citat, făcând dificilă perceperea decalajului dintre cele două registre. Cititorul este obligat atunci să recurgă la cotext pentru a identifica sursele enunţiative. Să analizăm următorul fragment din Céline care, în esenţă, nu este printre cele mai extremiste (autorul evocă persecuţiile la care îşi imaginează că va fi supus în calitate de „colaborator"):

Mă bagă la zdup, lâncezesc, puroiez, sap... Mă extirpă, mă îndeasă la loc!... La bulău! Chtir! Aud ecourile de la Palat „Curtea Supremă Adunată..." E ca Bibisi-ul şi mai ticălos încă. „I s-a pus sechestru şi pe ce nu avea",

[190] Émile Zola, *O pagină de dragoste*, (trad. de Teodora Popa-Mazilu), Editura Eminescu, Bucureşti, p. 272.

Scanned with OKEN Scanner

porcul! La un loc cu lăturile naţionale! La Talcioc cu medalia lui militară! Să i se caute toate rănile! Aha, mutilat! Vai! 75! Ah, pentru100! Să bată tobele!... Să fie sfârtecat din nou!, rejupuit de viu! Slănină ! Ardei iute! 10 000 pentru 100.

Nu vă dă de gândit? Să vă mai enumăr o dată!... Nu-mi lasă nici măcar un reşou cu gaz! Unde o să-mi fierb seringile? Mă gândesc la meseria mea...

– Şi diploma dv.?

– Mi-au lăsat-o, nebunii. Să mi-o ia numai şi nu mai stau de vorbă cu voi[191]...

Ghilimelele nu sunt folosite pentru a indica trecerea la un discurs direct, ci pentru a evidenţia fragmentele de discurs juridic în cadrul discursului direct. Cititorul trebuie să fie atent ca să înţeleagă faptul că fragmentul „şi diploma dumneavoastră?" nu este atribuit judecătorilor, ci unui locutor care-l interpelează pe narator. Aici nu mai este vorba despre o întâmplare adevărată care conţine fragmente de discurs raportat, ci despre un fel de meditaţie interioară a naratorului, în conştiinţa căruia intervin mai multe voci, inclusiv vocea lui.

În textul lui Céline se află şi indicii tipografici pentru discursul direct: ghilimelele, liniuţa de unire, enunţul introductiv „aud ecouri de la Palat". Dar dacă se renunţă la orice indiciu, se ajunge la ceea ce astăzi este numit **discurs direct liber** (DDL). În ciuda denumirii, nu este vorba de un procedeu simetric al discursului indirect liber. Se porneşte de la „discursul direct *liber*" pentru că

[191] Céline, *Féerie pour une autre fois*, Gallimard, Paris, Folio, p. 44.

Scanned with OKEN Scanner

nu există subordonare sintactică (cum este în discursul indirect) şi de „discurs *direct* liber", pentru că reperele deictice rămân cele ale discursului citat. Această „libertate" este o emancipare faţă de constrângerile tipografice (liniuţa, ghilimelele, italicele) asociate prin excelenţă discursului direct. Iată un exemplu:

> (a) La ce le serveşte toată această bogăţie, aşezată într-un scaun cu rotile? Precum această femeie atât de bogată, aşezată cu faţa pe jumătate paralizată, care nici nu mai ştie ce i se întâmplă. Nici măcar că a fost bogată. Măcar a fost bună. Iar copiii vin să o vadă. *La ce te gândeşti, mamă? La nimic. Mereu ne gândim la ceva. Nu ştiu. Am uitat.* În ultima vreme, nici măcar aşa ceva nu mai spunea[192].
>
> (b) După aceea, am fi putut trăi împreună. În doi, cel puţin. Nu, la treizeci de ani, ea a plecat. Cine a văzut asta? *O să construiesc ţara.* Nici măcar nu am râs. Am încuviinţat[193].

Am pus în italice fragmentele pe care considerăm ca aparţinând discursului direct liber. În exemplul (a) este vorba despre un scurt dialog, în exemplul (b) despre o frază atribuită tinerei care a plecat. În acest text, în întregime construit pe monologul unei bătrâne singuratice, vorbele celuilalt nu sunt clar ierarhizate în raport cu instanţa care narează, nu sunt spusele unor personaje exterioare, ci provin din mintea naratoarei;

---

[192] Esther Orner, *Autobiographie de personne*.
[193] *Ibid.*, p. 77.

Scanned with OKEN Scanner

tocmai discursul direct liber permite evitarea plasării ei în poziţie de naratoare, în sensul obişnuit al termenului.

După cum remarcă Laurence Rosier, „DDL este, în limba franceză contemporană, incarnarea lingvistică a *modernităţii* [...]. El permite un joc, o întrebare deci, cu privire la naraţiune, la statutul ei, la enunţările sale puse în scenă; noul roman şi mobilitatea lui au recurs la toate acestea [...]. Prin urmare, *liber* înseamnă emancipat dintr-un model de naraţiune clasică de care aparţine discursul indirect liber, reintrat în istorie, dacă se poate spune aşa"[194].

Totuşi nu trebuie rigidizată distincţia dintre discursul direct şi discursul direct liber: există continuitate între cele două, cu zone de libertate considerabile. În plus, „libertatea" din DDL are limitele sale: trebuie să existe indicii ale apariţiei ei, chiar dacă mai persistă uneori o oarecare indecizie. Astfel, în exemplul de mai sus („Iar copiii vin să o vadă. La ce te gândeşti, mamă?..."), se produce o ruptură enunţiativă (se trece de la non-persoană la persoana a doua, de la aserţiune la interogaţie), combinată cu legătura lexicală (*copii – mamă*), şi cititorul activează un script în virtutea căruia, atunci când are loc o vizită, se face legătura cu el, fapte care îl conduc către un discurs direct liber. Evident, în acest caz, atenţia cititorului este foarte solicitată.

---

[194] *Le Discours rapporté*, Duculot, Bruxelles, 1999, p. 279.

Scanned with OKEN Scanner

5.6. Discursul indirect liber

Alături de cuplul DD / DI, există o formă mai complexă de citat, mai suplă, care apare, încă de la primul pas, ca o tentativă de cumulare a avantajelor celor două strategii: *discursul indirect liber* (DIL).

Încă de la sfârşitul secolului al XIX-lea, când a fost reperat şi descris, el continuă să-i fascineze pe lingvişti[195]. Au fost multe întrebări privind atât funcţionarea lui lingvistică, cât şi data apariţiei lui: este prezent în literatura medievală? S-a discutat mult şi dacă ar fi vorba de un tip de enunţare specific naraţiunii literare sau dacă apare chiar şi în folosirea curentă a limbii. Fără îndoială, considerăm că este folosit mereu în comunicarea curentă (*cf.* „L-am zărit ieri, era furios pe Paul: avea să-l desfigureze, să-şi recupereze maşina şi să

---

[195] Pentru o imagine de ansamblu, a se vedea B. Cerguiglini, „Le style indirect libre et la modernité", *Langages*, nr. 73, 1984, pp. 7-17. Printre contribuţiile aduse la această problematică, le amintim pe cele ale lui J. Authier („Les formes de discours rapporté. Remarques syntaxiques et sémantiques à partir des traitements proposés", în *DRLAV*, nr. 17, 1978, p. 1-87), ale lui M. Plénat („Sur la grammaire du style indirect libre", *Cahiers de grammaire*, Universitatea Toulouse, 1, 1979), ale lui Ann Banfield (*Unspeakable Sentences*, 1982, traduse în franceză în 1995: *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*, Ed. du Seuil, Paris); mai recent: L. Rosier (*Le Discours rapporté*, Duculot, Bruxelles, 1999), Anna Jaubert („Le discours indirect libre: dire et montrer", în caietele *Chronos* nr. 5, pp. 49-69), Anne Reboul („Communication, fiction et expression de la subjectivité", în *Langue française*, nr. 128, 2000, pp. 9-29).

Scanned with OKEN Scanner

anuleze tot..."), însă în literatura romanescă este folosit la maxim.

Discursul indirect liber reprezintă o provocare pentru analiza gramaticală. De fapt, aici se regăsesc amestecate elemente pe care le considerăm, de regulă, disjuncte: absenţa subordonării, caracteristică discursului direct, şi pierderea autonomiei deicticelor din discursul citat, caracteristică discursului indirect. Să analizăm acest fragment de Zola, în care Rosalie, bona, i se adresează stăpânei:

> Totuşi, Rosalie se încăpăţâna. Când credea că are o idee bună, nu renunţa aşa de uşor la ea. *Doamna greşea socotind că umbra îi făcea rău. Mai curând, doamna se temea să nu deranjeze lumea; dar se înşela, domnişoara n-ar supăra, cu siguranţă, pe nimeni, căci nu mai era nici un suflet care să trăiască acolo, domnul nu se mai arăta, iar cucoana avea să stea la băi până la jumătatea lui septembrie; asta era atât de adevărat, încât portăreasa îl rugase pe Zéphyrin să dea cu grebla şi, de două duminici, Zéphyrin şi cu ea îşi petreceau acolo după-amiezile. Oh! era frumos, era necrezut de frumos*[196].

Ceea ce am plasat în italice aparţine discursului indirect liber. Pe ce se bazează această afirmaţie? În primul rând, putem opera oarecum negativ: selectăm elementele incompatibile cu discursul indirect şi pe cele incompatibile cu discursul direct. Discursul indirect ar pretinde subordonarea şi ar exclude frazele exclamative; cât priveşte discursul direct, el ar fi enunţat cu *eu*, *voi* şi

---

[196] Émile Zola, *O pagină de dragoste*, (trad. de Teodora Popa-Mazilu), Editura Eminescu, Bucureşti, p. 164 .

Scanned with OKEN Scanner

prezentul deictic... Remarcăm dificultatea gramaticienilor în faţa acestei forme de citat pe care nu o putem atribui niciunui singur narator, nici unui singur autor al celor raportate.

Chiar dacă, la o primă abordare, ar părea utilă o caracterizare negativă a discursului indirect liber, aici trebuie avut în vedere un mod de enunţare original, care se sprijină exclusiv pe polifonie. Continuând perspectivele lui M. Bahtin[197], se admite, de comun acord, că acest tip de citat face să se audă două „voci" indisolubil amestecate, cea a naratorului şi cea a personajului: „În aceeaşi construcţie lingvistică, există accentele a două voci diferite". Adoptând termenii lui O. Ducrot, vom spune că percepem doi „enunţători", puşi în scenă prin cuvintele naratorului, care se identifică în persoana unuia dintre ei. Nu sunt doi locutori adevăraţi, asumându-şi enunţările, spusele, ci două „voci", două „puncte de vedere" cărora nu li se poate atribui niciun fragment delimitat din discursul raportat. Cititorul nu reperează această dualitate decât prin discordanţa dintre cele două voci, discordanţă care îi interzice să raporteze fragmentul la o singură voce enunţiativă.

5.7. Limitele discursului indirect liber

Nu există o modalitate specifică pentru a introduce DIL (ruptură sau subordonare). Orice este

---

[197] V.N. Volochinov (M. Bahtin), *Le Marxisme et la Philosophie du langage*, 1929, trad.fr. Ed. de Minuit, Paris, 1977.

Scanned with OKEN Scanner

convenabil; este suficient ca un cititor să remarce apariţia unei discordanţe enunţiative. Adesea însă, există şi anumite semne; de pildă, în „Rosalie se încăpăţâna", chiar dacă acest verb nu este unul de expresie. Oricum, prin natura lui, discursul indirect liber este cu greu compatibil cu modurile de introducere net consacrate. Scopul lui este tocmai acela de atenua diferenţa dintre discursul care citează şi cel citat: cuvintele, gândurile, emoţiile personajelor sunt exprimate direct, însă nu rup continuitatea narativă.

Această caracteristică a discursului indirect liber este legată de o alta: lipsa mărcilor lingvistice specifice pentru acest tip de citat. Cu alte cuvinte, nu se poate afirma că un enunţ, în afara contextului, ar putea aparţine discursului indirect liber. S-ar putea spune doar că există enunţuri *interpretabile ca atare într-un context adecvat.* De exemplu, prima fraza a Rosaliei („Doamna greşea socotind că umbra îi făcea rău") ar putea să nu fie un discurs raportat, ci un enunţ la timpul trecut în care bona îşi deapănă amintirile. Totuşi, această afirmaţie trebuie puţin explicată: cu siguranţă, nu există o marcă specifică a DIL, există doar stereotipuri care ajută la identificarea lui, mai ales imperfectul şi folosirea frazelor juxtapuse, de preferinţă cele subordonate.

În sfârşit, DIL nu este un fenomen limitat la nivelul frazei, ci trimite, de regulă, la o serie de fraze. Cititorul trebuie să decupeze unităţile transfrastice a căror coeziune este asigurată prin enunţare.

Şi toate acestea nu fără să aibă o legătură cu delimitarea discursului indirect liber. Deseori, îi scapă o identificare precisă, mai ales că nu se ştie locul exact în care apare şi momentul în care dispare. Faptul se observă

Scanned with OKEN Scanner

în cele două fragmente de Flaubert, unul din *Educaţia sentimentală*, celălalt din *Doamna Bovary*:

> Dobândise o facultate extraordinară, pe care nu şi-o cunoştea. Se întrebă cu seriozitate dacă vrea să fie un mare pictor sau un mare poet – şi se hotărî pentru pictură, *pentru că exigenţele acestei meserii l-ar apropia de domnul Arnoux. Îşi găsise deci vocaţia! Acum ţinta existenţei lui era limpede şi viitorul cert*[198].

În acest text, partea pe care am plasat-o în italice poate fi interpretată ca DIL. Însă există indicii: semnul de exclamare, greu de explicat printr-o emoţie a naratorului şi distanţa ironică din ultimele două fraze: naratorul îşi poate asuma nişte păreri atât de ingenue. În alte texte, discordanţa ar fi perceptibilă prin prezenţa unor cuvinte, a unor turnuri sintactice care nu aparţin neapărat de registrul narativ.

> Atunci îşi aminti de eroinele din cărţile pe care le citise, şi mulţimea lirică a acelor femei adultere începu să îi cânte cu glasuri de surori care o vrăjeau. Ea însăşi era o părticică reală a acelor închipuiri şi îşi împlinea îndelunga visare a tinereţii, socotindu-se întruchiparea tipului de amantă pe care îl râvnise atât de mult. De altfel, Emma încerca satisfacţia răzbunării. Nu suferise destul?! Dar acuma triumfa, iar dragostea, atâta vreme înăbuşită,

[198] Gustave Flaubert, *Educaţia sentimentală*, (trad. de Lucia Demetrius), Editura Univers, Bucureşti, 1976, p. 62.

Scanned with OKEN Scanner

> izbucnea întreagă, cu clocote de veselie. Le gusta din plin, fără remuşcări, fără îngrijorări, fără zbucium[199].

Dacă acceptăm enunţul exclamativ, singurul fragment care apare indubitabil în discursul indirect liber („Nu suferise destul?!"), vocea eroinei şi a naratorului sunt atât de bine amestecate, încât cu greu se poate determina dacă este vorba de un DIL. Ar putea fi doar punctul de vedere al Emmei.

Dacă discursul indirect liber nu are mărci proprii, acest fapt nu înseamnă că enunţarea lui este lipsită de orice constrângere. În principiu sunt excluse elementele care nu l-ar diferenţia de discursul direct sau de discursul indirect: de exemplu, subordonarea de tipul (verb + *că*), specifică discursului indirect. Însă pot să apară *eu* şi *tu* (este suficient ca aceste *eu* şi *tu* să coincidă cu locutorul sau cu alocutorul din discursul care citează). În următoarele rânduri din François Mauriac:

> Protestă cu o fermitate neaşteptată şi pledă împotriva lui însuşi. Eu nu pot, spunea el, să măsor amploarea greşelii sale[200].

În acest caz, *eu* desemnează naratorul, însă nu instanţa îşi asumă naraţiunea, ci este doar o transpunere a unei alte persoane.

Remarcăm în exemplul precedent prezenţa unei incidente („spunea el"), mai degrabă asociată discursului

---

[199] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, (trad. de Demostene Botez), Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967, p. 169.

[200] Citat din *Grand Larousse de la langue française*, p. 1349.

Scanned with OKEN Scanner

direct. De fapt, discursul indirect liber are multe aspecte, oscilând între două extremităţi care sunt, pe de o parte, discursul dominat de narator şi lipsit de mărci ale subiectivităţii locutorului citat şi, pe de altă parte, un discurs apropiat de discursul direct, în care vocea personajului îl domină clar pe narator. Acest contrast este perceptibil în cele două citate, în care discursul indirect liber este marcat în italice:

(a) Se auzea cum Mes-Bottes îl făcea pe nea Colombe ticălos, învinuindu-l că nu-i umpluse paharul decât pe jumătate. *El era un băiat de treabă, pe cinste, pus oricând pe fapte mari. Ah, la dracu! Jupânul putea să-şi mute gândul, n-o să-i mai calce prin dugheană, i se făcuse lehamite*[201].

(b) Deja îşi dădea seama că părerea lui Piatranera începea să fie pentru el cea a întregii lumi. *Trebuia să se răzbune ca să pară un laş. Dar pe cine să se răzbune? Nu-i putea crede pe Barricini în stare să omoare. La drept vorbind, erau duşmanii familiei sale, însă avea nevoie de pagube grosolane din partea compatrioţilor săi ca să le atribuie un asasinat*[202].

În (b), dacă nu ţinem seama de enunţul interogativ („Dar pe cine să se răzbune?"), ar fi de ajuns să adăugăm un verb introductiv de expresie pentru a trece în discursul indirect. Ceea ce este total exclus în (a).

---

[201] Émile Zola, *Gervaise*, (trad. de Vlad Muşatescu), Editura Minerva, Bucureşti, 1972, vol. I, p. 59.
[202] Mérimée, *Colomba*.

Scanned with OKEN Scanner

5.8. Funcţiile discursului indirect liber

După cum s-a putut vedea, discursul indirect liber permite integrarea subiectivităţii din limbajul personajului în cuvintele citate de-a lungul naraţiunii. Unele opere fac din dispozitivul lor stilistic o adevărată urzeală pe care o pun în slujba propriei estetici. Fapt dovedit în *Gervaise* şi *Doamna Bovary*.

În această operă a lui Flaubert, importanţa discursului indirect liber a fost constant subliniată de către critici. Bineînţeles, ea s-ar putea explica prin nevoia de a descrie gândurile şi sentimentele eroinei. „Trebuie, printr-un efort al minţii, ca noi să ne transpunem în personaje, nu să le atragem pe ele în noi", îi scria Flaubert lui George Sand[203]; discursul indirect liber este o soluţie pentru această problemă de tehnică narativă: romancierul continuă să stăpânească povestea „intrând în pielea" personajului.

Însă acestei explicaţii îi poate fi adăugată o alta, legată de bovarism. Recurgerea sistematică la discursul indirect liber acceptă imperfectul şi non-persoana, atât pentru descrierile lumii exterioare, cât şi pentru gândurile personajelor: fac parte oarecum din aceeaşi sferă. Or, să ne aducem aminte că, într-o naraţiune, imperfectul îşi asumă o dimensiune non-dinamică. Deoarece imperfectul şi non-persoana sunt folosite în discursul raportat, în evocarea întâmplărilor obişnuite şi în descrierea lumii, acest fapt induce o viziune deosebită asupra lumii potrivit căreia conştiinţa se fixează de lucruri şi timpul se topeşte în descriere sau repetare. De altfel, în discursul indirect

---

[203] Scrisoare din 15 decembrie 1866.

Scanned with OKEN Scanner

liber trecut, prezentul şi viitorul se regăsesc în forme terminate în *-ait*, într-un roman în care au loc mai puţine fapte decât repetări: recurgerea masivă la discurs indirect liber se integrează bine în finalitatea scriiturii flaubertiene, hărţuită de utopia unui univers omogen pe alocuri. Pentru Proust, tocmai „acest etern imperfect, în parte alcătuit din spusele personajelor" face posibil „marele Trotuar Rulant care sunt paginile lui Flaubert, într-o derulare continuă, monotonă, abătută, nedefinită"[204].

În schimb, în *Gervaise*, recurgerea la discurs indirect liber permite rezolvarea problemei puse de revendicarea naturalistă. Pe de o parte, Zola caută să redea „realitatea" socială, iar pe de altă parte, doreşte să creeze un roman eficient cu o valoare estetică indiscutabilă, pentru a fi recunoscut drept un mare scriitor. Prima cerinţă îl provoacă să redea întocmai limbajul muncitorilor parizieni din cel de-al Doilea Imperiu; în schimb, a doua îl determină să se detaşeze tocmai de acest limbaj (deoarece încetineşte acţiunea, deoarece riscă să fie obscur şi ilegitim, din punct de vedere literar, deoarece este parte a limbii vorbite, cu tot ceea ce implică aceasta, cu vorbe reluate, neterminate, cu stângăcii sintactice, cu mimări...). Or, datorită discursului indirect liber, cititorul poate auzi doi „enunţători" în vorbirea populară: vocea naratorului, care stăpâneşte citatul, şi „poporul", care imprimă propria lui alteritate de limbaj în instituţia romanescă.

---

[204] „A propos du style de Flaubert", în *Chroniques* (1928); articol reluat în *Flaubert*, texte culese şi publicate de R. Debray-Genette, Didier şi Firmin-Didot, 1970, p. 47.

Scanned with OKEN Scanner

Doamna Bovary şi *Gervaise*, două opere consacrate ca „naturaliste", nu exploatează DIL în acest sens. În *Gervaise*, el este folosit în scop sociolingvistic, după cum o arată şi faptul că serveşte mai ales la redarea conversaţiilor. Pe când în romanul lui Flaubert, DIL apare atât la limita dintre conştiinţa personajului şi lume, cât şi la limita dintre narator şi eroina lui; povestea nu trebuie să se situeze neapărat în pământ normand, nu există o confruntare adevărată cu vorbitorii de la ţară. În *Doamna Bovary*, DIL redă mai cu seamă discursul interior, nu conversaţiile.

5.9. Contaminarea lexicală şi naratorul-martor

De fapt, când se pune problema unei prezentări specifice a personajelor fără să se rupă firul naraţiunii, există şi alte posibilităţi în afara folosirii DIL. Să analizăm următoarele două fragmente de Zola:

> – Mes-Bottes... se apucă să-l facă *ticălos* pe nea Colombe (*Gervaise*).
>
> – În timp ce vorbeau, peste umerii lui Blanche el îl pândea pe bancher, ca să vadă dacă *ăsta se ţinea* după Nana (*Nana*).

Cele două expresii pe care le-am subliniat sunt incluse de narator în „povestirea" fără ambreiori, cu toate că aparţin, fără îndoială, vocabularului clasei de mijloc din care personajele fac parte: muncitorimea sau o lume de mâna a doua. În acest caz, se poate vorbi de o **contaminare lexicală** a naraţiunii prin povestire.

Scanned with OKEN Scanner

„Contaminarea lexicală" este un caz aparte pentru un fenomen mai amplu, pe care stilisticianul Leo Spitzer[205] îl numise *Sprachmischung* sau *Sprachmengung* („amestec de discursuri") şi care este cunoscut în stilistică şi sub denumirea de „pseudo-obiectivitate" sau de „contaminare stilistică" (D. Cohn). Ea poate viza vocabularul unui personaj din povestire, dar şi termeni atribuiţi opiniei comune sau unuia dintre subansamblurile sale. Dacă expresia care nu poate fi atribuită naratorului, este pusă în ghilimele sau în italice, nu mai are loc o „contaminare lexicală" propriu-zisă.

Dacă mergem mai departe cu contaminarea lexicală şi considerăm că întreaga naraţiune este „contaminată", atunci se creionează figura unui personaj implicit, un **narator-martor** care nu este parte din intrigă. Este vorba de un narator care nu are nici neutralitatea anonimă a unui narator şi nici chipul unui personaj; el trimite la figura unui martor care împărtăşeşte perspectiva şi limbajul colectivităţii evocate în roman, fără să ia parte la intrigă.

Cunoaştem deja această poziţie instabilă din plan narativ: apare în primele romane ale lui Giono, în care întreaga naraţiune este condusă de un narator-martor. În următorul fragment se simte prezenţa unui enunţător care participă la viaţa satului descris, nefiind totuşi un personaj identificabil:

> Aubignane e lipit de marginea netedă a platoului ca un mic cuib de viespi; şi e adevărat, aici n-au mai rămas

---

[205] Léo Spitzer, „Sprachmengung als Stilmittel und Ausdruck der Klangphantasie" (1922), reluat în *Stilstudien II*, München, 1961, pp. 84-124.

Scanned with OKEN Scanner

> decât trei oameni. Sub sat, povârnişul coboară fără ierburi. Aproape la capătul lui e o fâşie de pământ moale şi peria aspră a unui răchitiş prăpădit. Mai jos e o vale strâmtă şi puţină apă. Aici au fost construite câteva case chiar pe muchia dealului, ca şi cum ar fi stat în echilibru[206].

Există o instanţă intermediară între acest tip de narator-martor şi personajul propriu-zis, cea a unui narator-martor care conduce naraţiunea către un „eu", însă fără să primească o identitate în text sau să participe cumva la acţiune. Aşa se întâmplă, de exemplu, în *Un roi sans divertissement* (1947) de Jean Giono:

> Nu cred că a mai rămas un V. prin Chichiliane. Familia nu a dispărut cu totul, însă nimeni nu se mai cheamă V.: nici crâşmarul, nici băcanul şi nici nu este înscris undeva pe o piatră de mormânt.
>
> Sunt nişte V mai încolo, dacă vă duceţi până la trecătoarea Menet (şi, de altfel, drumul vă face să treceţi prin întinderi verzi în care puteţi vedea peste o sută de fagi uriaşi sau foarte frumoşi, dar care nu se compară cu fagul de la băcănia lui Frédéric), dacă coborâţi la vale spre Diois, ei bine, da, acolo sunt V[207].

---

[206] Jean Giono, *Otava*, (trad. de Sorina Bercescu şi Alexandru Baciu), Editura Univers, Bucureşti, 1981, p. 137.

[207] Gallimard, Livre de Poche, pp. 8-9.

Scanned with OKEN Scanner

5.10. Un „membru oarecare al colectivităţii" (MOC)

Să analizăm următorul fragment din *Gervaise*, în care este descris banchetul oferit de Gervaise:

> În răstimp, Clémence isprăvea de mâncat târtiţa, o sugea plescăind din buze şi se zvârcolea de râs din pricina lui Boche care-i spunea în şoaptă fel de fel de vorbe deochiate. *Ah! pentru numele lui Dumnezeu! Da, se îndopau ca porcii! Când te-ai vârât în joc, trebuie să joci, nu-i aşa? Şi dacă nu-ţi poţi îngădui decât din când în când câte-un chiolhan pe ici, pe colo, ar trebui să fii un nătărău nemaipomenit să nu te foloseşti de-acest prilej şi să nu bagi în tine până nu mai poţi. E-adevărat că burduhanele se vedeau umflându-se din ce în ce mai abitir. Cucoanele se făcuseră cât nişte butii. Nehaliţii, ăştia-afurisiţi plesneau de-atâta mâncare! Cu gurile căscate şi bărbiile unse de atât de aprinşi la faţă încât ai fi zis că-s nişte funduri de bogătani, nemaiîncăpându-şi în piele de-atâta belşug.*
>
> *Darămite vinul, fraţilor-fârtaţilor, vinul curgea la masă aşa cum curge apa pe Sena. Un adevărat puhoi, ca atunci când plouă şi pământul e-nsetat.* Coupeau turna de sus, să poată vedea spumegând şuvoiul roşu; şi când sticla se golea, glumea, întorcând-o cu gâtul în jos şi apucându-se s-o strângă aşa cum fac dintotdeauna femeile când mulg vacile[208].

Fragmentul în italice ridică problema identităţii naratorului. Ne găsim în faţa unui narator intermediar

---

[208] Émile Zola, *Gervaise*, (trad. de Vlad Muşatescu), Editura Minerva, Bucureşti, 1972, vol. II, pp. 35-36.

Scanned with OKEN Scanner

între un narator-martor (din afara acţiunii) şi unul dintre comeseni: nu neapărat un personaj aparte, ci *oricare* dintre comeseni.

Deosebit în acest fragment este tocmai faptul că naraţiunea pare a fi asumată de un personaj neidentificat, însă situat undeva cu precizie (participă la masă). În schimb, la un nivel narativ inferior, cel al personajului, abundă exemple din gândurile şi spusele care ar putea fi atribuite unui aşa-numit **membru oarecare al colectivităţii (MOC)**. Astfel, în cele două fragmente de discurs indirect liber:

> (a) Într-adevăr, băieţii râdeau, crezând că e un paradox, o poză de om celebru, pe care de altfel o scuzau. *Oare suprema bucurie nu era de a fi salutat ca el cu numele de maestru?* Atunci, cu amândouă braţele rezemate de spătarul scaunului, el renunţă să se mai facă înţeles, îi ascultă, tăcut, trăgând încet din pipă[209].

> (b) Totuşi, seara se sfârşi cu bine. Veni rândul, firește, să se vorbească despre Variétés. *Nu mai crăpa odată canalia aia de Bordenave? Bolile lui murdare ieşeau la iveală şi-l făceau să sufere în aşa hal încât îţi era scârbă să-l atingi. În ajun, în vremea repetiţiei, ţipase tot timpul la Simonne. Uite unul care când o crăpa, artiştii nu-l vor plânge niciodată!* [210]

am pus în italice fragmentele care ne interesează. În (a) este vorba despre nişte „băieţi", câţiva pictori boemi

---

[209] Émile Zola, *Creaţie*, (trad. de Anca Cristodorescu Fuerea), Editura Eminescu, Bucureşti, 1976, p. 80.

[210] Émile Zola, *Nana*, (trad. de Valer Conea), Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 224.

Scanned with OKEN Scanner

parizieni; în (b) despre un grup de actori care iau parte la o masă copioasă.

Când avem de-a face cu gânduri sau replici atribuite unui personaj MOC sau pur şi simplu unui număr redus de indivizi oarecare care conversează – în cazuri în care locutorul nu este individualizat – asemănarea face să nu se recurgă la discurs direct. Discursul indirect liber are avantajul de a nu trage linie între gânduri, percepţii şi vorbe, de a atribui un enunţ unui subiect multiplu: într-o anumită situaţie, mai mulţi indivizi pot împărtăşi acelaşi gând, nu însă şi aceleaşi cuvinte.

Trecerea la discursul indirect – sau la discursul narativizat – permite o sintetizare mai uşoară a replicilor mai multor personaje, după cum se poate observa în acest fragment de La Fayette:

> Regele şi reginele îşi aduseseră aminte că cei doi dansatori nu se văzuseră niciodată, şi găsiră ciudat să-i vadă dansând împreună fără să se cunoască. La sfârşitul dansului, îi chemară, fără să le dea răgaz să vorbească cu alţii, şi-i întrebară dacă nu doresc să fie prezentaţi şi dacă nu bănuiesc cine sunt [211].

DIL poate să sintetizeze cuvintele mai multor personaje, redând, printre altele, şi felul lor de a vorbi. În cazul de faţă, autorul nu a considerat necesar să-i ofere cititorului sentimentul unei enunţări deosebite.

---

[211] Doamna de la Fayette, *Principesa de Clèves*, (trad. de Demostene Botez), Bucureşti, 1973, pp. 33-34. Exemplu comentat de Sylvie Durrer, în *Le Dialogue dans le roman*, Nathan, 1999, p. 43.

Scanned with OKEN Scanner

Acest personaj MOC nu poate fi un locutor, ci doar suportul unui punct de vedere, după cum se întâmplă şi în următorul fragment din *Gervaise*:

> În anul acela, decembrie şi ianuarie fură deosebit de aspre. Era un ger de crăpau pietrele. După Anul nou, zăpada zăcu trei săptămâni pe stradă fără să se topească. Ceea ce nu împiedica însă ca treburile să meargă mai departe, ci dimpotrivă, căci iarna este cel mai mănos anotimp al călcătoreselor. *În prăvălie era straşnic de bine! Acolo nu vedeai niciodată geamurile îngheţate, ca la băcanul şi la negustorul de tricotaje de peste drum. Maşina îndopată din plin cu cărbuni întreţinea în prăvălie o căldură de baie; rufele abureau de s-ar fi putut crede că-i toiul verii*[212].

Scena descrisă este evocată prin prisma unei persoane oarecare care lucrează în prăvălia lui Gervaise.

5.11. O continuitate

Discursul indirect liber nu este singura tehnică prin care se ajunge la o relativizare a limitei dintre discursul direct şi discursul indirect. În fragmentul citat anterior din Proust („fără să-mi spună că avea să-i vorbească de o «afacere»), punerea între ghilimele viza doar un singur cuvânt („afacere") din discursul indirect; dacă fragmentul dintre ghilimele are o dimensiune mai mare, atunci se poate vorbi despre o insulă textuală, ca în exemplul următor:

---

[212] Émile Zola, *Gervaise*, (trad. de Vlad Muşatescu), Editura Minerva, Bucureşti, 1972, vol. I, p. 252.

Scanned with OKEN Scanner

Decanul Lescure declară „că dă impresia de o rară putere de sine, de o forţă psihică incalculabilă”[213].

Există turnuri şi cuvinte pe care cititorul le atribuie locutorului citat, şi nu raportorului, chiar dacă nu sunt marcate tipografic. Anumite enunţuri determină chiar o apariţie bruscă a discursului indirect. Să analizăm următoarele două fragmente în care locutorul citat este o ţărancă (a), apoi un muncitor (b):

(a) Apoi cu o voce volubilă şi mânioasă, ea povesti că Marie-Pierre făcuse cunoştinţă, nu-i păsa în ce fel, cu o damă, mutată de curând la ţară, o pariziancă, o cârpă, o căţea coafată, de care s-a îndrăgostit, copilul! O ciudăţenie, de altfel, care nu venea niciodată în Croisic şi care îşi petrecea timpul plimbându-se prin prundişuri sau pe stânci, ca o capră. Şi urâtă pe deasupra[214]!

(b) „Însă Coupeau se supără şi-i dădu lui Virginie o bucată din partea de sus a copanului, strigând că, *pentru numele lui Dumnezeu! dacă nu-i venea de hac, nu se mai putea zice că e femeie*”[215].

În (b), fragmentul subliniat din discursul indirect trimite clar la discursul indirect liber. În (a), substantivul care califică plasat în incidentă („copilul!”) este atribuit locutorului citat; el marchează o abatere de la discursul indirect, conducând la discursul indirect liber care urmează. Vom nota că fraza „o ciudăţenie (...) ca o capră” ar putea fi interpretată chiar ca o apoziţie la fraza precedentă, şi nu ca un discurs indirect liber. În mod vădit, autorul este preocupat să redea turnurile, ethosul

---

[213] G. Bernanos, *Monsieur Ouine*, 1946.

[214] J. Richepin, *La Glu*, p. 14.

[215] Émile Zola, *Gervaise*, (trad. de Vlad Muşatescu), Editura Minerva, Bucureşti, 1972, vol. II, p. 35.

Scanned with OKEN Scanner

locutorului din vorbele citate şi nu mai amestecă formele de discurs raportat.

În cele două exemple de mai sus, există un „sociolect", un fel de a vorbi specific unui anumit loc (ţăranii, muncitorii) care denotă un puternic contrast între vorbirea personajelor şi cea a naratorului. Dar acest contrast nu este necesar pentru ca, prin vorbirea personajului, cititorul să observe o contaminare a discursului indirect; astfel, în acest fragment din La Fontaine:

> Dar Psyché le spusese minciuni: Că nu era deloc mai bătrân decât cea mai tânără dintre ele două; că avea figura lui Marte şi totuşi multă tandreţe în gesturi; trăsături plăcute; galant în toate. Şi ele însele ar fi fost judecate: nu din călătoria asta: lipsise el; afacerile de Stat îl reţineau într-o provincie al cărui nume ea îl uitase[216].

În această serie de completive din discursul indirect, cititorul percepe (mai ales prin ritm) subiectivitatea locutorului citat, Psyché. De altfel, discursul raportat se desfăşoară în maniera discursului indirect liber („Ele ar fi fost... numele"), fără să se rupă de discursul indirect. De fapt, discursul indirect este intermediar între discursul indirect obişnuit şi discursul indirect liber: completivele sunt separate de verbul de vorbire („spune"), oarecum în apoziţie faţă de grupul nominal „minciuni".

Se întâmplă chiar să avem de-a face cu fragmente a căror construcţie este clar hibridă; astfel, în acest fragment de Barbey d'Aurevilly în care un notar normand

---

[216] Dragostea lui Psyché şi a lui Cupidon.

Scanned with OKEN Scanner

povesteşte ce i s-a întâmplat unui ţăran pe care-l cunoaştea:

> Mai întâi se gândi că lampa dădea lumina aista către ferestre; dar lampa nu putea să dea o claritate atât de roşie „de semăna cu focul din cuptorul meu", îmi spuse când stăteam amândoi la taclale[217].

La început, se observă contaminarea lexicală („aista"), specifică vorbirii ţărăneşti, într-o frază pe deplin asumată de narator. După „dar" se pare că începe un discurs indirect liber care amestecă vocea naratorului cu cea a personajului sau, cel puţin, cu un soi de discurs indirect liber: în orice caz, este vorba despre un fragment din planul secund, scris la imperfect, care exprimă opinia personajului. Acest discurs indirect liber conţine o insulă textuală între ghilimele cu un deictic de persoana I („meu"), precum cel din discursul direct, în loc de „a lui" la care ne-am fi putut aştepta. Este ceea ce justifică şi prezenţa incidentei „îmi spuse", chiar dacă nu este vorba neapărat de un discurs direct autonom.

5.12. O scară dublă

Diferitele tipuri de naraţiune şi de discurs raportat pot fi sintetizate la scară dublă, acolo unde sunt plasaţi la extreme cei doi poli ai dispozitivului narativ: naratorul şi personajul.

---

[217] *L'Ensorcelée*, Livre de Poche, p. 266.

Scanned with OKEN Scanner

Instanţe narative

Distanţa maximă dintre vorbirea specifică naratorului şi personajului

Gradul 1: narator zero (= narator anonim fără limbaj marcat din punct de vedere social)
Gradul 2: narator zero cu contaminare lexicală
Gradul 3: narator-martor nedeterminat
Gradul 4: narator-martor cu *eu*
Gradul 5: narator MOC
Gradul 6: narator care este personaj individualizat în povestire

Distanţa minimă

Discurs raportat

Mimetismul minim între discursul care citează şi discursul citat

Gradul 1: discurs narativizat
Gradul 2: discurs indirect
Gradul 3: discurs indirect contaminat lexical sau cu o insulă textuală
Gradul 4: discurs indirect liber propriu unui MOC
Gradul 5: discurs indirect liber al unui personaj
Gradul 6: discurs direct al unui personaj

Mimetismul maxim

Scanned with OKEN Scanner

Fiecare operă sau gen utilizează în mod specific aceste posibilităţi care, de altfel, nu sunt toate disponibile la un moment dat. În *Gervaise*, de exemplu, Zola acordă doar puţin loc discursului direct şi discursului indirect necontaminat şi preferă gradele 3 şi 5. Cât priveşte instanţele naraţiunii, el evită naraţiunea zero (gradul 1), complet exterioară lumii evocate, făcută printr-un personaj identificat în povestire (gradul 6). Din gestionarea informaţiei reiese preocuparea lui de a pune accentul pe straturile intermediare. Un scriitor naturalist vrea să transmită cititorului o cantitate de informaţii importantă despre un anumit „mediu" social (în cazul de faţă, muncitorii parizieni). Naratorul devine atunci un mediator între acest mediu şi cititor, care trebuie să fie „neutru", distingându-se astfel de alte personaje din lumea evocată, deosebite prin particularităţile de folosire a limbii. Dincolo de toate acestea, se doreşte provocarea empatiei cititorului cu o anumită viziune asupra lumii sau, mai degrabă, un anumit „*habitus*", ca să reluăm termenul lui Bourdieu. Cel mai simplu ar fi, pentru a se evita alunecarea într-un documentar brut sau, dimpotrivă, într-o estetizare deplasată, să se recurgă la forme interioare / exterioare din lumea personajelor, deci la tehnici intermediare de discurs raportat sau de naraţiune.

5.13. Monologul interior

Poate părea surprinzător că facem referire separat la tehnica monologului interior. Nu este o formă de discurs direct pe care personajul o adresează propriei persoane? Dacă este aşa, atunci aceste gânduri ale eroului

Scanned with OKEN Scanner

din *Crinul din vale*, de Balzac, aparţin monologului interior:

> În faţa acestei privelişti, am fost cuprins de o uimire voluptoasă, pe care o pregătiseră dinainte plictiseala şesurilor sau oboseala drumului.
> – Dacă femeia aceea, floare între semenele ei, locuieşte un loc pe lume, iată acel loc!
> – La gândul acesta, m-am rezemat de un nuc[218]...

De fapt, aici este vorba de un discurs direct, nu de monolog interior. Monologul interior nu trebuie confundat cu descrierea stărilor sufleteşti ale unui personaj. O astfel de descriere se poate realiza şi prin discurs direct, prin discurs indirect, prin discurs indirect liber (*cf. Doamna Bovary*), nu neapărat printr-un simplu discurs narativizat. Cât priveşte monologul interior, de la apariţia textului prototipic *Les lauriers sont coupés* (1887) scris de Édouard Dujardin, el este caracterizat de două proprietăţi fundamentale:

– 1) nu este dominat de un narator;

– 2) nefiind supus constrângerilor schimbului lingvistic, el nu-şi poate lua o anumită libertate faţă de sintaxă şi de claritatea referinţei.

Prima caracteristică exclude prezenţa unui narator care îşi priveşte personajul din afară. În monologul interior, nu se „raportează" propriu-zis spusele unui personaj, deoarece *întreaga poveste este oarecum absorbită în conştiinţa subiectului care monologhează*. În

---

[218] Honoré de Balzac, *Crinul din vale*, (trad. de Lucia Demetrius), Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967, p. 25.

Scanned with OKEN Scanner

exemplul din Balzac, avem de-a face cu un „monolog raportat", făcut de narator, în care se disting clar fragmente de naraţiune şi fragmente care descriu gândurile personajelor.

A doua caracteristică vizează mai direct partea lingvistică. Am văzut deja că, o dată cu discursul indirect liber, suntem confruntaţi cu o *transpunere* a cuvintelor, şi nu cu nişte cuvinte adevărate adresate unui alocutor: valoarea „expresivă" se păstrează, nu însă şi interlocuţiunea, care depinde foarte mult de narator: discursul indirect liber se strecoară în firul naraţiunii, integrând totodată şi punctul de vedere al naratorului. La rândul lui, monologul interior se desprinde atât de interlocuţiune – deoarece pretinde că redă fluxul de conştiinţă al subiectului, *discursul său interior* – dar şi de narator. Astfel, el depăşeşte un anumit număr de constrângeri uzuale ale comunicării, ale corectitudinii sintactice, îndreptându-se către claritatea desemnării. Discurs al sinelui cu sinele, el poate să se desprindă şi de tot ceea ce presupune comunicare publică şi relaţia cu alţi subiecţi. Să analizăm următorul fragment de Dujardin:

> Pe un scaun, pardesiul şi pălăria mea. Intru în cameră; cele două sfeşnice în formă de barză, cu două braţe; să le aprindem; gata. Camera; albul patului de bambus, la stânga, acolo; şi vechea tapiţerie de deasupra patului, cu desenele roşii, vagi, estompate, albastru-violaceu, atentuate, o nuanţare negricioasă de roşu închis şi albastru închis, o spălăcire de tonuri; ar trebui o nouă rogojină în cabinetul de toaletă; am să iau una de la târg; cel mai bine de la cel de pe bulevardul Operei[219].

[219] *Les lauriers sont coupés*, cap. al IV-lea.

Scanned with OKEN Scanner

Textul este inteligibil, însă cititorul este surprins de mulţimea elementelor care par a fi oarecum „în afara sintaxei", amestecate cu enunţuri perfect corecte din punct de vedere gramatical. Procedeul este legitim tocmai pentru că textul apare ca o materializare verbală a gândului, şi nu ca o vorbire propriu-zisă. Chiar de aici reiese noţiunea de „discurs raportat".

De fapt, această libertate în raport cu constrângerile de limbaj nu decurge neapărat din definiţia monologului interior. În fond, personajele ar putea monologa în mintea lor, folosind o sintaxă perfectă. Dacă monologul interior este, cel mai adesea, greu de separat de o anumită abatere de la constrângerile sintaxei, aceasta se datorează faptului că folosirea lui este şi cea a revendicării de către promotori a unui „adevăr psihologic" care trădează sintaxa discursului raportat tradiţional. După cum scrie şi É. Dujardin, în monologul interior, subiectul „îşi exprimă cele mai intime gânduri, cele mai apropiate de inconştient, înainte de orice organizare logică, adică în starea lor primordială, prin fraze reduse la o sintaxă minimă, lăsând impresia unei *veniri de la sine* [...]. Diferenţa nu constă în faptul că monologul tradiţional ar exprima gânduri mai puţin intime faţă de monologul interior, ci faptul că le coordonează, demonstrând înlănţuirea lor logică"[220].

Cu toate acestea, nu trebuie să ne lăsăm păcăliţi de revendicarea unui adevăr psihologic. Chiar dacă autorii pretind că regăsesc autenticitatea conştiinţei în

---

[220] É. Dujardin, *Le Monologue intérieur*, Paris, Messein, 1931, p. 59.

Scanned with OKEN Scanner

sine, textul lor se adresează totuşi unui cititor şi trebuie să fie inteligibil, să fie o parte din literatură. Romanul este o convenţie şi monologul interior, prin „adevărul" lui, departe de a fi făcut să dispară celelalte forme ale discursului raportat, apare astăzi ca o tehnică suplimentară, nici mai mult, nici mai puţin convenţională decât cele care îi fac concurenţă.

În anii 1920, în perioada ei de glorie, această tehnică a oscilat între două mari tendinţe[221]. Una a văzut în monologul interior o oglindire a vieţii psihice în care sunt reflectate până şi percepţiile şi în care dimensiunea comunicativă se găseşte pe planul al doilea:

> O revăd pe doica mea. Roşcată. Chiar îmi place poliţia. Piele întinsă. Vânătoare. Sunet de vânătoare. Femei goale pângărite de cavaleri beţi. Clopotniţa. Ascensorul. Totul roşu. Urcă. Şi eu am urcat nişte cai. Artilerist[222].

Cealaltă tendinţă plasează monologul interior pe un anumit mod de interlocuţiune, enunţătorul adresându-se sinelui şi altora:

> Nu mai bate în pământ! Imbecilule, nu mai bate! Mâini imbecile, staţi liniştite! Doamne, de-aş reuşi să le

---

[221] În această privinţă, a se vedea articolul lui G. Philippe („Le paradoxe énonciatif endophasique et ses premières solutions fictionnelles", *Langue française*, nr.132, 2001, 96-106) pe care-l urmăm aici şi din care împrumutăm cele două exemple.

[222] Emmanuel Berl, „Saturne", 1927, nuvelă, *Revue de Paris*, august 1927.

Scanned with OKEN Scanner

bag în buzunare, să le ţin acolo nemişcate! Şi bat, tot bat în noroiul ăsta murdar[223].

În foarte scurt timp, câteva procedee lingvistice au devenit caracteristice pentru monologul interior. Chiar ele ţin de două mari moduri de reprezentare ale discursului interior: „modelul „fluxului", potrivit căruia discursul interior este un fel de frază lungă fără limite clare între propoziţii; modelul „fărâmiţării" discursive care prezintă scurte entităţi frastice embrionare"[224]. Un exemplu al acestui model am văzut mai sus în fragmentele din Édouard Dujardin şi din Emmanuel Berl. Celălalt este ilustrat în celebrul monolog al lui Molly Bloom din *Ulise*, scris de James Joyce, din care redăm prima frază:

> Da, de vreme ce nu a mai făcut niciodată înainte un asemenea lucru să ceară micul dejun la pat cu două ouă la Hotelul des Armes de la Cité când îl apuca să se dea bolnav la pat cu o voce plângăcioasă jucând un rol mare ca să pară interesant în ochii umflatei ăleia de Dna Riordan pe care o credea de-a lui şi care nu ne-a lăsat niciun sfanţ....
>
> (cap. al XVIII-lea)

---

[223] J. Schlumberger, „L'enseveli", nuvelă, 1927, republicată în *Les Yeux de 18 ans*, Gallimard, 1928.

[224] Distincţie operată de G. Philippe („Les conditions d'exercice du discours littéraire", de D. Maingueneau şi G. Philippe, in E. Roulet şi M. Burger [éd.], *Les modèles du discours au défi d'un „dialogue romanesque": l'incipit du roman de R. Piaget „Le Libéra"*, Presses universitaires de Nancy, 2002, p. 372).

Scanned with OKEN Scanner

Majoritatea resurselor lingvistice mobilizate de această tehnică literară apar în uzul „vorbit" al limbii, în vorbire; există totuşi două fenomene foarte caracteristice monologului interior care nu apar în vorbire: infinitivul de auto-injoncţiune şi enunţurile fără verb. În infinitivul de auto-injoncţiune, subiectul îşi dă oarecum ordine, îşi exprimă dorinţe... :

> Fără a mă mai îngrijora de aerul pe care-l am, fără a mă privi, mai ales că dacă mă privesc mă văd dublu. *A fi.* În întuneric, pe dibuite. A fi pederast ca un fag e un fag.[225]

Cât priveşte enunţurile fără verb, ele servesc mai ales introducerii de noi referenţi („O casă.", „Noaptea.") sau prezicerii („Imposibil de înţeles", „Tristeţe pretutindeni"...). Foarte adesea, substantivele sunt nearticulate.

Trebuie să amintim câte ceva despre opera lui Nathalie Sarraute despre care se spune că este construită pe monolog interior. Această afirmaţie este discutabilă, căci studiul textelor scoate la iveală o realitate mai subtilă. Ne dăm seama de acest fapt din primele rânduri din *Planétarium*:

> Nu, într-adevăr, nu mai aveam ce căuta, nu mai era nimic de spus, e perfect... o adevărată surpriză, o şansă ... o armonie desăvârşită, perdeaua asta din velur, un velur foarte plin, velur din lână de primă calitate, de un verde intens, întunecat şi discret... şi cu un aer cald, în acelaşi timp, luminos... O minune pe peretele ăsta bej cu nuanţe aurii .. Şi peretele ăsta... Ce reuşită... Ai spune că e piele... Are moliciunea pieii de cămilă... ar trebui să cerem mereu

[225] Jean-Paul Sartre, *Amânarea*, 1945.

Scanned with OKEN Scanner

> lucrul ăsta aşa de fin, granulele mici ca de puf ... Dar ce pericol, ce nebunie să alegi de pe eşantioane, să spui că parcă e din păr – şi cât e de minunat acum să te gândeşti la asta – că nu putea lua verdele crud. Sau mai rău de-atât, celălalt care dădea spre smarald... Ar fi fost drăguţ, verdele ăsta albăstrui pe peretele bej... E ciudat cum ăsta, pe o bucată mică, pare stins, ofilit... Câte nelinişti, câte ezitări... Şi acum e evident, este exact ceea ce trebuia... Pentru nimic în lume ofilit, trebuia unul aproape exploziv, care să strălucească pe peretele ăsta... exact aşa cum îşi imaginase ea de prima dată... [226]

Citind primele rânduri din incipit, ne-am putea gândi la un pur monolog interior: distanţa faţă de momentul enunţării, absenţa naratorului, a interlocutorului, sintaxa dezlânată... Însă apariţia non-persoanei („că nu putea...") acolo unde ne-am fi aşteptat la un „eu" încurcă puţin lucrurile. Prin urmare, suntem mai degrabă tentaţi să vedem aici un eşantion de discurs indirect liber, de vreme ce există un narator care îl transformă pe subiectul vorbitor într-un personaj.

Fără îndoială, cu un asemenea tip de enunţare romanescă ne aflăm într-o situaţie limită. Textul prezintă caracteristicile esenţiale ale monologului interior, însă prezenţa oblică a unui narator distruge iluzia de a fi închis într-o conştiinţă. Procedeul folosit de N. Sarraute rezultă dintr-un compromis menit să cumuleze avantajele discursului indirect liber cu cele ale monologului interior. La fel cum discursul indirect liber asociază eficacitatea narativă şi subiectivitatea vorbită, la fel am putea vorbi

---

[226] *Le Planétarium*, Gallimard, Paris.

Scanned with OKEN Scanner

despre un „monolog indirect liber" la N. Sarraute, care asociază pătrunderea în conştiinţă (monolog interior) cu recurgerea la o instanţă narativă exterioară (discurs indirect liber).

Lecturi recomandate

AUTHIER-REVUZ J.,
1992-1993 – „Répères dans le champ du discours rapporté", în *L'Information grammaticale*, nr.55, pp. 38-42, nr.56, pp. 10-15.
(Articole de sinteză privind multiplele forme ale prezenţei vorbirii celuilalt într-o enunţare.)

COHN D.,
1981 – *La Transparence intérieure*, Éditions du Seuil, Paris.
(Prezentarea tehnicilor literare care permit descrierea stărilor de conştiinţă ale personajelor într-o naraţiune.)

DUCROT O.,
1984 – *Le Dire et le Dit*, éditions de Minuit, capitolul al VIII-lea.
(Discursul raportat este evocat în cadrul general al teoriei „polifoniei".)

PHILIPPE G.,
1997 – *Le Discours en soi. La représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*, H. Champion, Paris.
(Plecând de la cazul lui Sartre, o largă reflecţie asupra problemelor puse de monologul interior în ficţiunea literară.)

ROSIER L.,
1999 – *Le Discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Paris-Bruxelles, Duculot.

Scanned with OKEN Scanner

(O amplă sinteză despre diversele tehnici de discurs raportat care privilegiază continuităţile între ele.)

Exerciţii

▪ *5.1. În următoarele două texte, găsiţi fragmentele care aparţin discursului raportat. Precizaţi cărui tip le aparţine fiecare dintre ele şi motivaţi alegerea făcută prin instrumente lingvistice. Cum se produce articularea dintre naraţiune şi discursul raportat?*

a)

După ce-a mâncat şi-a ţopăit, şi de-a dura tot s-a dus
Iepuraşul Jean s-a întors în culcuşul lui ascuns.
Nevăstuica la fereastră nasul şi-a lipit.
„O, zei ospitalieri! Ce e aici pitit?
Spuse animalul, din culcuşul părintesc gonit.
Hei! Doamnă Nevăstuică,
Să pleci de-aici neîntârziat,
De nu eu chem toţi şobolanii de prin sat".
Dama cu nasul ascuţit răspunse că pământul
Era al ei, că-l ocupase prima.
Asta era deja chiar culmea,
Taman culcuşul în care el însuşi locuia.
„Şi când va fi regat,
Aş vrea să ştiu, ea spuse, ce lege
Odată o să i-l dea
Lui Jean, fiu sau nepot după Pierre sau Guillaume,
Să-l dea lui Paul sau mai degrabă mie!"
Obiceiuri strămoşeşti invocă jupânul Jean:
„Există legi, el spuse, din tată-n fiu sunt scrise,
Care mă fac stăpân şi domn,
De la Pierre la Simon, lui Jean îi sunt transmise.
Iar cel dintâi sosit, e lege pentru asta?

Scanned with OKEN Scanner

– Mai bine ar fi, fără mai mult a povesti,
De Jupânul Miorlăici, ea spuse, a ne aminti."

(La Fontaine, „Motanul,
nevăstuica şi iepuraşul", *Fabule*, VII, 16)

b) Dar, chiar în clipa în care doamna Maloir era pe punctul să ia cărţile dintr-un sertar al bufetului, Nana spusese că, înainte de a se aşeza la joc, ar fi drăguţ din partea ei să-i facă o scrisoare. O plictisea să scrie şi-n plus nu era sigură că nu face greşeli de ortografie, în timp ce bătrâna ei prietenă ştia să scrie scrisori pline de sentiment. Alergă în dormitor să caute o hârtie frumoasă şi o călimară, mai bine zis o sticlă de cerneală de trei *sous* ce zăcea pe o mobilă, cu un toc al cărui peniţă părea îngroşată de rugină. Scrisoarea era pentru Daguenet. Doamna Maloir, cu de la sine putere, scrise cu frumoasa ei pană engleză „Micul meu iubit"; şi îl avertiza după aceea să nu vină a doua zi, pentru că „asta nu se putea"; dar „acum şi întotdeauna, în toate momentele", era „cu el în gând".

– Şi închei cu „mii de sărutări", murmură ea.

Doamna Lerat aprobase fiecare frază printr-o mişcare a capului. Privirile ei ardeau, îi plăcea la nebunie să se afle în mijlocul poveştilor de dragoste. De aceea vru să pună ceva şi de la ea, luând un aer tandru şi gângurind:

– „Mii de sărutări pe frumoşii tăi ochi".

– Chiar aşa: „Mii de sărutări pe frumoşii tăi ochi!", repetă Nana, în timp ce o expresie de fericire tâmpă îi trecea peste feţele celor două bătrâne.

Sunară la Zoé, ca să dea scrisoarea unui comisionar. Tocmai atunci, camerista stătea de vorbă cu un băiat de la teatru, care aducea doamnei un buletin de serviciu, uitat dimineaţa. Nana pofti pe acest om să intre, îi încredinţă scrisoarea s-o ducă lui Daguenet, când se va întoarce. Apoi, începu să-l descoasă. Oh! domnul

Scanned with OKEN Scanner

Bordenave era foarte mulţumit; biletele erau deja vândute pentru opt zile înainte; doamna nici nu bănuia câte persoane se interesaseră de adresa dumneaei de azi-dimineaţă. Când băiatul plecă, Nana spuse că va întârzia cel mult o jumătate de ceas în oraş. Dacă vor veni vizitatori, Zoé le va spune să aştepte. În vreme ce vorbea, se auzi soneria[227].

▪ *5.2. Comparaţi folosirea discursului indirect liber la La Fontaine şi la Zola în funcţie de genurile literare respective.*

▪ *5.3. În fragmentul următor din Céline, analizaţi trecerea de la naraţiune la discurs raportat sau de la un tip de discurs raportat la un altul. Ce reiese din naraţiunea céliniană?*

– Vii deseori aici cu vizitatori? am întrebat eu gâfâind şi gafând. Dar numaidecât am continuat: Mama dumitale, nu-i aşa, vinde lumânări la biserica de alături...? Abatele Protiste mi-a vorbit şi despre ea.

– O înlocuiesc numai pe Doamna Henrouille în timpul prânzului... răspunse. După-amiaza, lucrez croitorie... Pe strada Teatrului... N-aţi trecut prin faţa teatrului la venire?

M-a liniştit încă o dată în privinţa lui Robinson, stătea mult mai bine cu sănătatea, încât specialistul de ochi credea că în curând avea să vadă destul ca să poată merge singur pe stradă. Chiar şi încerca. Semn foarte bun. Maica Henrouille, la rândul ei, spunea că e cât se poate de mulţumită de cavou. Făcea afaceri bune şi economii. Un singur neajuns, în casa-n care locuiau ploşniţele împiedicau

[227] Émile Zola, *Nana*, (trad. de Valer Conea), Editura Univers, Bucureşti, 1972, pp. 51-52.

Scanned with OKEN Scanner

pe toată lumea să doarmă, mai ales în nopţile cu furtună. Şi-atunci ardeau pucioasă. Se pare că Robinson pomenea adesea despre mine şi chiar de bine. Dintr-una-ntr-alta am ajuns şi la povestea şi împrejurările căsătoriei. E drept că după toate cele petrecute nici măcar n-o întrebasem cum o cheamă. Madelon era numele ei. Se născuse în timpul războiului. Planul lor de însurătoare la o adică îmi convenea. Madelon era un nume uşor de ţinut minte. Cu siguranţă că ştia ce face măritându-se cu Robinson... Că el, chiar dacă i-ar fi mai bine, tot infirm avea să rămână... Ba încă fata credea că nu numai ochii îi erau atinşi... Ci şi cu nervii şi cu moralul stătea prost, deci şi cu restul! Am fost cât pe ce să-i spun, s-o pun în gardă... Discuţiile astea despre căsătorie, eu niciodată n-am ştiut încotro să le îndrept, nici cum să le isprăvesc[228].

▪ *5.4. Aceeaşi întrebare ca la 5.1 pentru acest text din A. Cohen. Comentaţi sintagma „Et coetera" de la sfârşitul primului paragraf.*

El vorbi cu gravitatea unei dureri adevărate pe care, în sfârşit, îndrăzni să o arate. Ea era singura lui ţară. Aşteptase atâta, nădăjduind mereu. În fiecare dimineaţă, aştepta la Aix o scrisoare cu o minune. În fiecare seară, îşi strângea inima şi scotea din ea sânge negru. În fiecare noapte, îşi spune că ea mai trăieşte şi că nu-i vedea ochii. Nu uitase nici un cuvânt de-al ei, nici un singur gest. Cei trei ani minunaţi din Céphalonia. Ea era singura, cea mai tandră, cea mai vie şi cea mai nobilă din câte cunoscuse. Et coetera, vechea placă.

---

[228] Louis-Ferdinand Céline, *Călătorie la capătul nopţii*, (trad. şi cronologie de Angela Cismaş), Editura Nemira, Bucureşti, 1995, p. 322.

Scanned with OKEN Scanner

– Viaţa mea e în mâinile tale. Dacă mă alungi, mor. Eu te iubesc, te iubesc, am suferit aşa de mult.

Emoţionat de toate imaginile astea dureroase, plângea sincer. O cuprinsese mila în faţa suferinţei lui.

– Adrienne, să te mai văd o singură dată. Să fim singuri. Între pereţii camerei, mergeam şi aşteptam. În singurătate, îmi ţineau de urât doar lacrimile de pe degetele mele.

Ochii îi erau împăienjeniţi de o durere adevărată, însă bucuria de a fi putut termina ultima frază îl făcu să respire adânc. Îşi aplecă ciucurii îndoiţi pe care se mai ţineau încă lacrimi şi medită. „Unu: declaraţie de dragoste. Bun, s-a făcut. Destul de bine. Asta pentru a-i trezi interesul; ca să exist iar în ochii ei. Doi: să sugerez că aş fi iubit; să inventez o poveste. Asta o va face să vorbească; nu mai am idei cu voce tare. Deci interesul ei pentru mine se justifică. Bun. Trei: să sugerez că femeia care mă adoră este demnă de iubirea mea [...]"[229]

▪ *5.5. Analizaţi discursul raportat din textul următor acordând o atenţie deosebită diferitelor indicii care permit identificarea lui.*

Damien îmi spusese în această săptămână: suntem la 7:50, după *Bouillon de culture*, în reluare. (Pe zi.) Îi spusesem: nu zi aşa, şi dacă sunt botă? Mi-a răspuns relaxat: şi dacă eşti botă, e tot aia, atunci mi-a zis el că e un fel de progresie matematică. Hélène, Anne-Claire, Fabienne, Capucine, Liliane, Christiane Besse, toţi cred la fel. Eu şi Jean-Marc, noi nu credem asta. Week-end-ul trecut era la Sainte-Maxime. Mi-a spus „la casa presei din Sainte-Maxime aveau cărţile tale, i-am spus lui Nathalie «ciupeşte-mă».

---

[229] Albert Cohen, *Solal*, p. 130.

Scanned with OKEN Scanner

Am avut momente de depresie acută, am momente de depresie acută. Îmi spun „Mie ce-mi iese din asta?" Eric Troncy spune că la *Bouillon de culture* m-a găsit sexy, că eram o Christine Angot ireală în televiziune, mie ce-mi iese din asta? Nu mai vreau în veci să aud că viaţa scriitorilor nu e importantă, în orice caz e mai importantă decât cărţile.[230]

[230] Christine Angot, *Quitter la ville*, p. 12.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul 6

CLASIFICARE ŞI NON-CLASIFICARE

Analiza stilistică acordă un interes deosebit categoriei adjectivale[231]. Mai întâi pentru că un mare număr de adjective, prin semnificaţia lor, constituie un loc în care subiectivitatea este marcată în mod privilegiat. Apoi pentru că, în limba franceză, plasarea unui adjectiv în faţa sau în urma unui substantiv oferă posibilitatea de a obţine efecte de sens interesante care alimentează, de altfel, de mult timp gândirea stilisticienilor. Studiind cele două fenomene, vom observa evidenţierea unei proprietăţi semantice importante, clasificarea[232].

---

[231] Nu vorbim aici decât de adjective numite „calificative", cele care pot avea o utilizare predicativă (*pământul este uscat*) şi o variaţie în grade (*foarte uscat*, *cel mai uscat*).

[232] Acest capitol este inspirat mai ales din lucrările lui J.-C. Milner, de unde am extras elementele care ne interesează. Pentru o prezentare mai amplă supra acestei problematici, a se vedea *De la syntaxe à l'interprétation*, Éd. du Seuil, Paris, 1978. În paginile următoare vom discuta şi despre fenomene care nu au fost abordate de Milner.

6.1. Tipuri d

În ge
„obiective" s
tică, discutab
opoziţia dintr
diferite; dacă
înainte de toat

un turn

Aceast
discuţie şi pen
Jean este blon
ambele par să
Cu toate ace
descriptivă (îl
şi a doua este i
unei proprietăţ
este blond po
lucru s-ar pute
Opozi
discutabilă. C
diferenţieri:

– *afe*
pe care-l det
faţă de acest
clasă se inter
detestabil, d
afective;

– *eva*
calitativă sau

Scanned with OKEN Scanner

6.1. Tipuri de adjective

În general, gramaticienii împart adjectivele în „obiective" şi „subiective". Repartizare foarte schematică, discutabilă însă, în principiul ei care permite opoziţia dintre două ansambluri cu proprietăţi semantice diferite; dacă unele descriu lumea, celelalte reflectă înainte de toate o judecată de valoare a enunţătorului:

un turn pătrat *vs*. un turn fermecător.

Această distincţie constituie un subiect de discuţie şi pentru logicieni. De fapt, cele două propoziţii *Jean este blond* şi *Jean este frumos* au aceeaşi structură şi ambele par să îi atribuie lui Jean aceeaşi caracteristică. Cu toate acestea, prima dintre ele are o funcţie descriptivă (îl plasează pe Jean în clasa indivizilor blonzi) şi a doua este interpretată ca un elogiu, nu drept atribuirea unei proprietăţi definite în mod univoc. Propoziţia *Jean este blond* poate fi adevărată sau falsă, însă nu acelaşi lucru s-ar putea spune despre *Jean este frumos*.

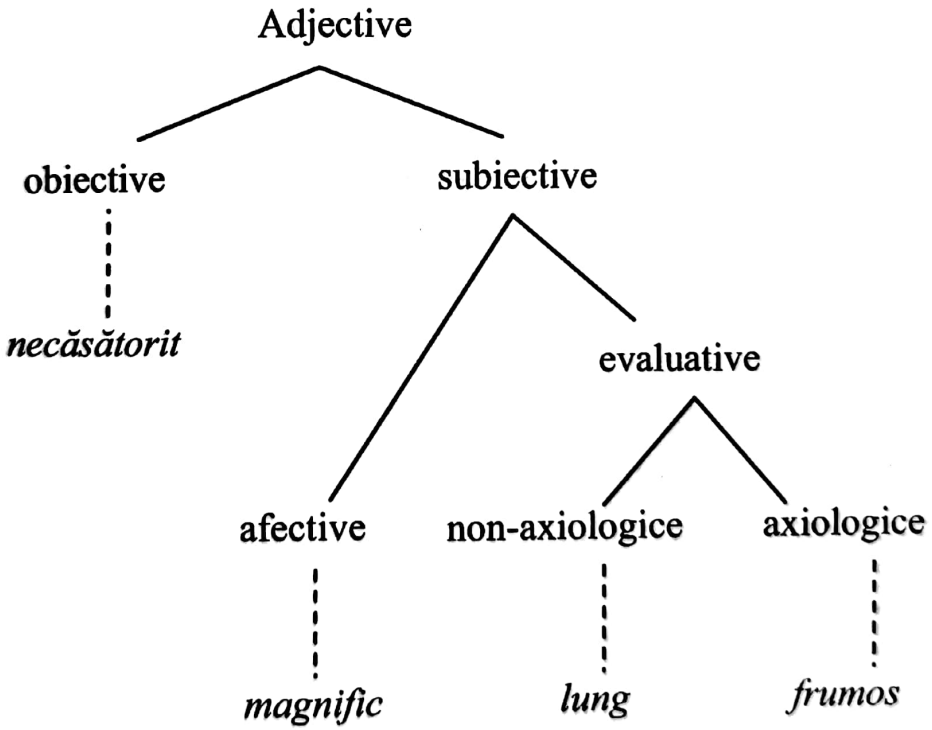
Opoziţia dintre „subiectiv" şi „obiectiv" este discutabilă. C. Kerbrat-Orecchioni propune următoarele diferenţieri:

– *afectivele* „enunţă, ca şi proprietatea obiectului pe care-l determină, o reacţie emoţională a vorbitorului faţă de acest obiect": *înspăimântător*, *patetic* ... Această clasă se intersectează cu cea a „axiologicelor": *admirabil*, *detestabil*, de exemplu, sunt atât axiologice, cât şi afective;

– *evaluativele non-axiologice* implică o evaluare calitativă sau cantitativă a obiectului bazată pe o *normă*

Scanned with OKEN Scanner

dublă, internă obiectului şi specifică enunţătorului. Cu alte cuvinte, folosirea unui asemenea adjectiv depinde de ideea pe care enunţătorul şi-o face despre norma de evaluare convenabilă pentru o anumită categorie de obiecte. Dacă spun *o carte groasă*, spun în realitate că această carte este mai groasă decât norma de grosime a unei cărţi, din câte ştiu eu, ceea ce corespunde în general normei colective. În această apreciere intervin numeroşi factori, în funcţie de obiectele vizate şi de situaţia de comunicare;



– *evaluativele axiologice* implică şi ele o normă dublă, legată de obiectul suport al proprietăţii şi al

Scanned with OKEN Scanner

enunţătorului. „Bun", „frumos"... variază în funcţie de obiectul vizat şi de sistemul de evaluare al enunţătorului. Dacă, în general, sunt percepute mai mult ca subiective şi nu ca non-axiologice este pentru că norma privind grosimea unei cărţi sau cea a căldurii atmosferice fac obiectul unui consens mai larg decât norma frumosului, de exemplu, acolo unde caracterul valorii apare imediat. Cu toate acestea, cele mai „personale" judecăţi de valoare se bazează pe coduri culturale şi, în funcţie de context, acelaşi adjectiv poate fi mai mult sau mai puţin subiectiv.

6.2. Clasificarea: sintaxă şi enunţare

În raport cu actul de enunţare, caracterul „obiectiv" al unui adjectiv poate apărea astfel: proprietăţile „a fi albastru", „a fi rotund" etc., se definesc *independent de orice enunţare particulară* şi permit delimitarea claselor (cărţile *albastre* constituie un subansamblu al tuturor cărţilor). În schimb, în anumite contexte sintactice, adjectivele subiective nu sunt interpretate decât într-o enunţare unică în care ele apar: clasa de obiecte „cumplite", „frumoase", „fermecătoare"... nu există înaintea actului de enunţare; nu sunt „cumplite", „frumoase", „fermecătoare"... decât obiectele numite astfel de către un enunţător în momentul exprimării.

Este semnificativ comportamentul acestor adjective subiective, mai ales al celor afective, cu privire la negaţie. Nu vom întâlni adesea propoziţii de tipul (decât în ironii sau în reluarea unui enunţ anterior):

Scanned with OKEN Scanner

(1) Paul nu este minunat.

faţă de:

(2) Paul nu este blond.

Dacă (1) este mai degrabă interpretat ca litotă (=„Paul este lamentabil"), (2) afirmă că Paul are părul de altă culoare. Această divergenţă de comportament întăreşte ideea potrivit căreia adjectivele afective nu au un semnificat bine delimitat: este periculos să se stabilească diferenţe nete între *respingător*, *dezgustător*, *execrabil*... sau *minunat*, *splendid*, *genial*...

J.-C. Milner (*op.cit.*) asociază această distincţie dintre două tipuri de adjective cu cea dintre structurile exclamative şi interogative, a căror interpretare este complementară. Dacă enunţătorul pune o întrebare, adică cere o informaţie, este pentru că el ignoră valoarea de adevăr a propoziţiei şi aşteaptă ca răspunsul să plaseze sau nu grupul nominal în categoria vizată; astfel, când întreabă:

Luc este drăguţ?,

el îi cere interlocutorului să îl plaseze sau nu pe Luc în clasa fiinţelor drăguţe. Într-o asemenea structură, chiar dacă în afara contextului apare mai degrabă subiectiv, adjectivul tinde să fie interpretat ca obiectiv. În schimb, în exclamaţia:

Cât este de drăguţ Luc!,

enunţătorul nu are nicio îndoială cu privire la drăgălăşenia lui Luc, pe care enunţătorul i-o atribuie la un mod

Scanned with OKEN Scanner

superlativ. Prin urmare, este suficient ca interogaţia să devină „retorică" (să formeze o aserţiune deghizată) ca să facă să apară cele mai subiective adjective. Dacă:

* ? Luc este minunat?

pare ciudată, întrebarea retorică:

Luc nu este minunat?

este perfect naturală.

Contextele exclamative şi interogative permit o clasificare a interpretărilor „subiective" şi „obiective". Dacă anumite adjective (*cf. drăguţ*) sunt compatibile cu ambele interpretări, în funcţie de cotext, altele sunt mai stabile: prin excelenţă, *minunat* este subiectiv şi *pătrat* este obiectiv. De aceea, acesta din urmă nu poate figura într-o exclamaţie:

* Ce casă pătrată!

Cu siguranţă, pot apărea enunţuri ca:

Ce masă splendidă aţi cumpărat?

în care un adjectiv subiectiv apare în interogaţie, dar în care interogaţia nu trimite la *splendidă*, ci este doar o apreciere în pasajul respectiv (a se compara cu *Ce masă rotundă aţi cumpărat*?).

Pentru a descrie o asemenea divergenţă, putem vorbi, la fel ca J.-C. Milner[233], de **clasificare şi non-**

[233] *Op.cit.*, p. 295.

Scanned with OKEN Scanner

clasificare, termeni al căror sens este mai controlabil. Prin folosirea unui adjectiv care clasifică (deoarece există adjective mixte şi cazuri aparte, recomandăm *întrebuinţări* şi nu *adjective* clasificatoare) se introduc referenţi în clase delimitabile, purtătoare de informaţie. Prin folosirea unui adjectiv non-clasificator se trimite la o evaluare.

6.3. „Biet"

În materie de non-clasificare, grupul restrâns de adjective evaluative alcătuit din *biet*, *nefericit*, *ghinionist* reprezintă un caz interesant, care le apropie de „substantivele de calitate". Întrebuinţările lor non-clasificatoare sunt legate de contexte bine determinate: *după* substantiv sau în incidentă, însoţite, în acest caz, de un determinant hotărât şi eventual urmate de un substantiv. Pe de o parte, *Bietul general este foarte surprins*, pe de altă parte, *Este ruinat, bietul (băiat)!*

Prin folosirea acestor adjective, locutorul nu aduce o informaţie care clasifică substantivul, ci formulează o apreciere „în detrimentul" lui, prezentându-l ca pe o victimă a procesului. La fel ca substantivele de calitate, ele au un comportament aparte faţă de discursul raportat: în discursul indirect, ele depind obligatoriu de subiectivitatea raportorului. Astfel, în:

Paul mi-a spus că bietul Jules s-a întors,

evaluarea pe care o implică *bietul* nu poate, fără o distanţare explicită, să nu fie asumată de raportor (cu

Scanned with OKEN Scanner

toate că Paul ar putea să o împărtăşească). Cât priveşte adjectivele non-clasificatoare, lucrurile stau altfel: *Paul mi-a spus că are o maşină magnifică* nu presupune că raportorul adoptă această judecată de valoare.

Cu toate acestea, există o diferenţă notabilă între antepunere şi folosirea în incidentă: evaluarea negativă pe care incidenta o asociază unui individ este inseparabilă *însăşi de conţinutul* unei anumite enunţări în care se produce; incidenta indică faptul că procesul evocat prin enunţ se produce în detrimentul actantului asociat adjectivului. Prin urmare, predicatul trebuie să fie marcat în mod negativ. În afara unor situaţii speciale, nu putem spune:

* A fost recompensat, nefericitul de el!

Este nevoie de un predicat cu orientare opusă:

Este ruinat, amărâtul de el!

Din punct de vedere referenţial, grupul nominal din incidentă nu denotă în sine niciun obiect; el doar reia substantivul anterior. Vom spune astfel că nu are *autonomie referenţială*, deoarece nu denumeşte ceva decât prin relaţia pe care o are cu un antecedent dintr-o anumită enunţare. În această privinţă, incidentele următoare se comportă ca substantive de calitate: în *Paul a venit, imbecilul!*, Paul nu este „imbecil" pentru că „a venit" şi incidenta nu se construieşte decât prin Paul.

Celebra scenă din *Tartuffe* (I, 5) în care Orgon repetă cu încăpăţânare „bietul om!" exploatează cel mai bine particularităţile acestui tip de incidentă. Efectul comic se bazează pe faptul că incidenta nu ar putea arăta

Scanned with OKEN Scanner

o caracteristică stabilă a lui Tartuffe, ci ar trebui să fie interpretată prin raportare la fiecare dintre enunţările făcute de Dorine:

DORINE
Doamna avu febră alaltăieri până pe seară
Cu o ciudată durere de cap, de bună seamă.

ORGON
Şi Tartuffe?

DORINE
Tartuffe? Pe chip e tot o lumină
Mare şi gras, senin şi cu gura plină.

ORGON
Bietul om!

Orgon a fi trebuit să îşi plaseze incidenta la sfârşitul enunţurilor care o privesc pe soţia lui şi să spună „biata femeie!". „Greşeala" lui Orgon indică aici un adevăr: Tartuffe ocupă în inima şi în casa lui Orgon locul de soţie. Această deplasare enunţiativă denotă faptul că lucrurile nu merg deloc bine în familie.

6.4. Locuţiunea adverbială „din nefericire"

Am putea face trimitere la un fenomen asemănător din literatura franceză veche. Locuţiunea adverbială „din nefericire", la fel ca *biet* din incidentă, îi permite enunţătorului să caracterizeze un participant la acţiune prin relaţia pe care o stabileşte, prin enunţare, cu procesul

Scanned with OKEN Scanner

în care este implicat acest personaj[234]. Se dau următoarele versuri din *Cântecul lui Roland*:

Felun païen mar i vindrent as porz
Jo vos plevis, tuz sunt jugez a mort.

Le-am putea traduce astfel: „Din nefericire, trădătorii păgâni au venit în porturi / Vă garantez, sunt sortiţi morţii". Am tradus *mar* prin „din nefericire", după cum apare tradus de obicei. După B. Cerquiglini, pentru primul vers ar fi mai potrivită parafraza: „Păgânii trădători chiar au greşit crezând, după cum mi se pare că au făcut-o, că ar fi un avantaj să vină în porturi"[235]; afirmaţie pe care enunţătorul o motivează apoi prin cel de-al doilea vers.

Operaţiunea enunţiativă pe care *din nefericire* o implică poate fi analizată astfel:

– (1) enunţătorul îi atribuie subiectului (aici Trădătorii păgâni) un predicat („au venit în porturi");

– (2) el asociază acestei relaţii un implicit, în sensul că Păgânii au crezut că e bine să procedeze astfel;

– (3) el stabileşte *o discordanţă* între acest element implicit şi situaţia pe care o prezintă în versul următor: vor muri cu toţii.

Cu alte cuvinte, contrar aşteptărilor, nu subiectul din frază, ci predicatul va avea consecinţe supărătoare. Conţinutul implicit, ideea pe care Păgânii o aveau la sosire, trebuie reconstituit de către destinatar plecând de la cunoaşterea valorii lui *mar* şi a contextului. Aici *din*

---

[234] Urmărim aici analiza lui B. Cerquiglini, *La Parole médievale*, Ed. de Minuit, Paris,1981.

[235] *Op. cit.*, p. 172.

Scanned with OKEN Scanner

nefericire are o interpretare „păgubitoare" (Păgânii sunt victime ale procesului); în alte contexte, ar putea fi interpretat ca „inoperant" şi s-ar traduce atunci prin *degeaba*. Însă, spre deosebire de păgubitorul *biet, din nefericire* nu poate să trimită decât la subiectul frazei. În plus, „bietul!" combină valoarea păgubitoare şi compasiunea din partea enunţătorului, pe când *din nefericire*, după cum reiese şi din exemplul nostru, nu presupune compasiune, doar dacă trimite la însăşi actele enunţătorului.

Folosirea lui *din nefericire* este strâns legată de o literatură narativă orală care pune accent pe efecte dramatice. Naratorul consideră că acţiunea se întoarce împotriva celui care s-a angajat într-un demers fără a se gândi la posibile consecinţe supărătoare. Acţiunile şi greşelile fatale ale personajelor alcătuiesc o aventură susţinută printr-o morală colectivă invocată de un narator stăpân peste întreaga povestire.

6.5. Adjective şi determinanţi

Non-clasificarea nu se referă doar la adjective. Determinanţii substantivului sunt şi ei implicaţi într-un fel care interesează direct analiza stilistică.

În mod tradiţional, se disting substantive „numărabile" (*câine, casă...*) şi „ne-numărabile" (*unt, suferinţă...*). A. Culioli a completat această opoziţie distingând trei clase, nu două[236]:

[236] Asupra acestei repartizări, a se vedea mai ales articolul scris de Sarah de Vogüé, „Discret, dense, compact: les enjeux

Scanned with OKEN Scanner

– substantivele **discrete** corespund „numărabilelor": în *Am văzut un câine*, se distinge doar un exemplar de câine de un alt exemplar din aceeaşi categorie;

– termenii **compacţi**, proveniţi îndeobşte din nominalizări (de exemplu *blândeţe*, *albeaţă*...), implică o relaţie predicativă cu un suport: prin excelenţă, „blândeţea" este o proprietate a unui obiect suport, explicat sau nu în context. Substantivele compacte variază continuu în grad: *o mare blândeţe*;

– termenii **denşi** (*unt*, *apă*...) pot fi analizaţi prin prelevarea unei părţi: *un pic de apă, o sticlă de lapte, mult unt*. Spre deosebire de cei compacţi, ei nu au nevoie de un suport (putem spune „Am cumpărat unt").

Această tripartiţie trebuie înţeleasă: de fapt, nu este o tipologie a substantivelor, ci a tipurilor de *funcţionări* ale substantivelor în enunţuri. Acelaşi substantiv poate trece de la o funcţionare la alta: *Am văzut un câine* (discret)/ *În magazin găsiţi câine şi vizon* (dens). Însă este evident că un anumit substantiv preferă un anumit tip de funcţionare.

O dată cu articolul nehotărât, prezenţa unui adjectiv epitet este obligatorie în funcţionarea densă şi compactă: **o apă*, **o blândeţe*... Dar dacă este modificat de adjectivele non-clasificante (*o apă limpede, o blândeţe primăvăratică*...) sau clasificante (*o apă verde, o blândeţe blondă*...), întregul grup nominal primeşte o valoare non-clasificantă. De fapt, când vorbim de o funcţionare

---

énonciatifs d'une typologie lexicale", în *La Notion de prédicat*, J.-J. Franckel ed., colecţia ERA 642, U.F.R.L., Universitatea Paris VII, 1989.

Scanned with OKEN Scanner

compactă, modificatorii (adjective sau grupuri prepoziţionale) tind să se fixeze şi să aibă o valoare de intensitate: *o frumuseţe radioasă, o blândeţe de înger...* nu denumesc un anumit gen de frumuseţe sau de blândeţe, ci blândeţea şi frumuseţea tipice, prin excelenţă. De regulă, folosite împreună cu termeni **denşi**, grupurile nominale formate cu determinantul *un* se disting de cele cu articol partitiv la fel ca non-clasificantul de clasificant: partitivul indică o cantitate nedeterminată dintr-o substanţă divizibilă, care are o proprietate clasificantă: *apă proaspătă* se interpretează ca „o anumită cantitate de apă care este proaspătă, nu călduţă, rece...". În schimb, *o apă proaspătă* are valoare fără să indice o cantitate şi fără să atribuie o proprietate clasificantă: apa este percepută ca atare, fără să fie comparată cu alte ape.

Fără îndoială, folosirea adjectivelor net non-clasificante pare foarte dificilă atunci când apare un articolul partitiv. *El observă o apă străvezie* sună mai bine decât enunţul **El observă nişte apă străvezie*. Primul pare direct extras dintr-un text literar, al doilea este ciudat, chiar o parodie. Adjectivele de tipul *străveziu* (*limpede, cristalin...*) aparţin tocmai unui ansamblu deosebit: nu sunt adjective clasificante de culoare (precum *albastru, roşu...*), nu desemnează nici o proprietate obiectivă, ci îi conferă obiectului denotat o valoare estetică pozitivă şi traduc o „impresie". Acest grup de adjective întrebuinţate doar ca non-clasificante nu aparţin unui sistem de gradare, de comparare, dar nici nu ţin de ceea ce ar presupune o obiectivare cantitativă: de aici, imposibilitatea unui enunţ ca **Am văzut culoare o apă mai albăstruie decât la tine*. Caracterul „impresionist" se regăseşte într-un anumit număr de

Scanned with OKEN Scanner

grupuri prepoziţionale stereotipice care au aceeaşi funcţie de a modifica substantivul: *o iarbă de smarald, o piele de abanos*... Când Flaubert scrie în *Educaţia sentimentală* (II, IV) „apusul întindea la înălţimea unui om *o lumină roşiatică*", grupul nominal nu denotă doar un obiect, ci evocarea unei emoţii estetice provocate de spectacolul apusului de soare peste Arcul de Triumf.

Aceste diferite tipuri de grupuri nominale, interpretate drept non-clasificatoare (*o albeaţă de crin, o zăpadă imaculată*...) întreţin un raport privilegiat cu discursul literar. Ceea ce nu înseamnă că toate textele literare se folosesc de el şi nici că apare doar în textele literare, ci că întrebuinţarea lor este percepută ca producătoare de „efect" literar. Prin *o zăpadă imaculată* ... enunţătorul instituie o relaţie cu o lume foarte diferită de lumea pe care o implică grupurile nominale de tipul *nişte zăpadă topită* sau *zăpada de la munte*.

6.6. Pluralul cu valoare stilistică

În aceeaşi ordine de idei, vom semnala existenţa pluralului cu valoare numită adesea „amplificatoare", căruia i se atribuie, pe bună dreptate, o valoare stilistică. Efectele de sens legate de acest tip de plural sunt variabile; ele depind de substantivul avut în vedere (*nisipurile, zăpezile, ploile, apele*...), de determinantul şi de complementele sale, de întregul enunţ, chiar de fragmentul în care apare. De pildă, pentru *nisipuri*, Maria Jarrega distinge nu mai puţin de patru interpretări posibile, dintre care primele trei ocupă un loc privilegiat în discursul literar:

Scanned with OKEN Scanner

– „(a) o cantitate de nisip percepută ca o *întindere* nisipoasă;
– (b) o cantitate de nisip percepută ca o *masă* nisipoasă sau un *volum* nisipos;
– (c) o întindere / masă nisipoasă percepută ca o *forţă* care acţionează;
– (d) o cantitate de nisip percepută ca o clasă de *feluri* de nisipuri"[237].

Acest exemplu emblematic poate fi asociat interpretării de la (a):

> Mă simţeam complicele acestui peisaj alunecos către dezgolirea totală. Era sfârşit şi început. Dincolo de pământurile lugubre acoperite cu papură se întindeau *nisipurile deşertului*, şi mai sterpe; şi dincolo de ele – ca şi moartea de care trecem prin ceaţa de miraj – sclipesc acele vârfuri la care nu le pot refuza nici un nume[238].

În acest context, este foarte greu de înlocuit *nisipurile* cu *nisipul*. Pluralul pare să anuleze orice valoare clasificatoare a substantivelor: este vorba de o întindere nedeterminată pe plan cantitativ. „Absenţa delimitării cantitative determină interpretarea de tip „uşurinţă", „infinit", „imensitate". Ceea ce justifică apariţia nisipurilor în enunţurile literare în care sunt preferate mai ales descrierile panoramice de peisaje, ideea de eternă căutare, de rătăcire şi de povestire a impresiilor tulburătoare ale

[237] Maria Jarrega, *Le rôle du pluriel dans la construction du sens des syntagmes nominaux en français contemporain*, teză de lingvistică la Universitatea Paris X, 2000, p. 235.
[238] Julien Gracq, *Râul sirţilor*, p. 74.

Scanned with OKEN Scanner

personajelor"[239]. În plus, efectul de imensitate vizează tocmai suportul acestor nisipuri: grupul nominal la plural nu face diferenţa dintre coline, dune, munţi, platouri... Vom spune cu greu *El văzu nisipurile unei dune*, însă un enunţ ca *Am observat nisipul dunei* nu pune probleme: dacă spunem *nisipul*, nu facem altceva decât să insistăm asupra materiei nisipoase.

În schimb, găsim substantive al căror referent impune un plural, dar care, asociate cu *un*, îşi pierd capacitatea de a clasifica. Este cazul, mai ales, pentru *degete*, *ochi*, *mâini*... care, în afara contextelor speciale (de exemplu, *mâna lui stângă sângera*) apar, în general, la plural. Or, dacă citim *Buza ei era dulce ca mierea* sau *Un ochi negru te priveşte*, se înţelege că e vorba de două buze sau de doi ochi. Dacă *Ea are ochii negri* are un sens descriptiv, *Un ochi negru te priveşte* sugerează alte valori (funebre, misterioase...), tot ce putem asocia personajului Carmen.

Există şi situaţia simetrică pentru întrebuinţarea substantivelor *ochi*, *buze*... la singular, substantive care, de regulă, sunt la singular, deoarece se referă la un singur obiect. Substantive precum *cer*, *lună*... au un referent unic şi definit; **un cer* sau *o *lună* sunt excluse din punct de vedere logic. Folosirea articolului nehotărât devine posibilă în expresii nominale precum *o lună îngheţată* sau *un cer de piatră*, în care modificatorii substantivului sunt non-clasificatori: nu se face referire la cer şi lună decât dacă provoacă o anumită impresie asupra subiectului. De aceea, într-un enunţ de genul *O lună*

[239] Lucrare citată la nota precedentă, p. 232.

Scanned with OKEN Scanner

galbenă urca pe cer, avem tendinţa să îi conferim adjectivului *galbenă* o valoare non-clasificatoare.

6.7. Efectele impresioniste

Scriitorii de la sfârşitul secolului al XIX-lea au apreciat mai ales procedeul care constă în a asocia un articol nehotărât cu un termen care intră, de regulă, în întrebuinţări compacte (*prospeţime*, *tremurat*...) şi care provoacă un efect non-clasificator. În felul ei, literatura participa la o mişcare de ansamblu care, în codul pictural, a luat forma „impresionismului". Se dorea deplasarea centrului de interes din descriere: esenţialul nu era să se decupeze realul, ci să se prezinte un univers de impresii.

Romanul naturalist a folosit, într-un mod extrem de interesant, combinaţia dintre determinantul *un* şi substantivul deverbalizat (*un freamăt al penelor albe*, *o scânteiere a fildeşului*, *un tropăit al turmei*...) în care genitivul apare ca subiect (*penele freamătă*, *fildeşul scânteiază*...). De exemplu:

> – „Era oare cu putinţă [...] ca tot orizontul acestui oraş populat şi activ să fie orizontul cetăţii blestemate, zărită într-*o străfulgerare sângerie* în noaptea sosirii ei?"[240]
>
> – „Un soare urca într-*o pulbere de raze*."[241]

---

[240] Émile Zola, *Creaţie*, (trad. de Anca Cristodorescu Fuerea), Editura Eminescu, Bucureşti, 1976, p. 93.

[241] Émile Zola, *O pagină de dragoste*, (trad. de Teodora Popa-Mazilu), Editura Eminescu, Bucureşti, 1971, p. 52.

Scanned with OKEN Scanner

– „Fu *o străfulgerare, o ninsoare de aur* peste un oraş de cristal".

Substantivele „deverbalizate" se caracterizează prin:

– 1) relaţia morfologică şi semantică pe care o întreţin cu un verb (*a fremăta → freamăt*);

– 2) faptul că se combină cu aceleaşi grupuri nominale ca verbul şi le conferă aceleaşi roluri: dacă nu ar fi **Disperarea scânteiază*, nu ar exista nici **Scânteierea disperării*... Când verbul este intranzitiv, genitivul este obligatoriu interpretat ca subiect („genitiv subiectiv", ca în exemplele date); când verbul este tranzitiv, genitivul poate fi interpretat şi ca un complement de obiect („genitiv obiectiv": *revendicarea concediilor plătite*);

– 3) nevoia de a fi interpretate ca o frază. Este acelaşi lucru cu sensul lor „procesiv", dinamic: *revendicarea concediilor* nu provine din verb decât dacă trimite la acţiunea de a revendica (în schimb în *Am rupt revendicarea voastră* avem de-a face cu un obiect, nu cu un proces);

– 4) imposibilitatea de a intra într-o funcţionare de tip discret: **două scânteieri ale gheţii*, * *trei tropăituri ale turmei*... Pluralul devine posibil când deverbalul intră într-o funcţionare de tip discret: *Am înscris trei sosite în registru*.

Exemplele de tipul *o înflorire a crinilor*, *o izbucnire a sângelui* ... sunt interpretate ca procese în combinaţie cu *un*. Grupul nominal are atunci o valoare non-clasificatoare. Însă există o diferenţă importantă între

Scanned with OKEN Scanner

non-clasificarea unui *freamăt al penelor* şi cea a unei *ape de smarald*: cu substantivele deverbalizate, modificatorul substantivelor se interpretează ca subiect, pe când cel al termenilor ca *apă* are statut de atribut. De fapt, lucrurile sunt mai complexe. În *freamăt al penelor*, genitivul tinde să aibă o interpretare *dublă*: poate fi subiect, după cum am mai spus, dar se apropie şi de grupurile nominale de tipul *o iarbă de smarald*. Aşa cum *smaraldul* nu indică culoarea unui obiect anume, ci este un fel de etalon, de model ideal, şi în *freamăt al penelor* sau *scânteiere a fildeşului*, penele sau fildeşul apar precum acele pene şi acel fildeş care figurează în scena descrisă şi precum substanţele fremătătoare sau scânteietoare prin excelenţă, esenţele. Acest fapt se manifestă prin absenţa determinantului: nu se spune * *o scânteiere a fildeşului*.

Se produce astfel o deplasare semnificativă: dacă, în limba franceză, subiectul este, prin definiţie, un element care domină domeniul sintactic în care apare (în frază sau în grupul nominal), în cazul de faţă subiectul pare să fie dominat de elementul verbal. Dacă scriem *penele fremătau* sau *fildeşul scânteia*, desemnăm un predicat de tip procesiv pentru obiecte stabile (*penele*, *fildeşul*...); dacă scriem *o scânteiere a fildeşului* sau *un freamăt al penelor*, punem în prim-plan procesul în sine sau mai degrabă impresia provocată de acest proces, subiectul devenind mai mult o caracterizare a impresiei decât un suport: vorbim despre *un tropăit al turmei* ca despre *o apă de cristal*. Pe de o parte, penele sau fildeşul joacă aici un rol comparabil cu cel al nimfelor sau cu al faţadei catedralei din Rouen la Monet: pictorul nu urmăreşte să reprezinte nimfele sau catedralele, ci să

Scanned with OKEN Scanner

capteze un obiect care să elibereze o impresie rară atunci când întâlneşte lumina.

Dincolo de incidenţa stilistică imediată pe care o au aceste fapte de limbă, am fi îndreptăţiţi să ne punem întrebări despre relaţia, oarecum paradoxală la o prima abordare, care uneşte romanul naturalist cu procedeele caracteristice „scriiturii de artă" specifice sfârşitului de secol XIX. De ce literatura trebuie să-şi arate artificiul cu forţă tocmai atunci când pretinde că reflectă fidel realitatea?

6.8. Locul adjectivului

În mod tradiţional, problemele semantice pe care locul adjectivului le pune sunt tratate prin trimiteri la fapte de ordin stilistic. De fapt, literatura are acest privilegiu lingvistic. În cele ce urmează, ne vom limita la fenomene care privesc direct literatura, lăsând deoparte mai ales adjectivele antepuse cu valoare intensivă (*adevărat, mare, perfect...*) şi opoziţiile cu omonime de tipul *veche casă / casă veche* în care poziţia adjectivului este strict impusă.

Posibilitatea de a antepune sau de a postpune adjectivul fără a modifica implicit interpretarea grupului nominal ţine de folosirea non-clasificanţilor. Astfel se explică faptul că între (1) şi (1') nu există decât o diferenţă de ordin emfatic:

(1)	Un tort delicios	*vs*	(1')	Un delicios tort
	O casă fermecătoare	*vs*		O fermecătoare casă

Scanned with OKEN Scanner

În acest enunţ din Chateaubriand:

> În obrajii ei de o albeaţă strălucitoare, se distingeau câteva vene albastre (*Atala*),

se poate realiza un contrast între primul adjectiv, a cărui non-clasificare ar corespunde celor două poziţii (am fi putut avea „de o strălucitoare albeaţă" fără ca sensul să fi fost afectat în un fel) şi al doilea, clasificant, care nu poate fi decât postpus. După cum am văzut deja, adjectivul care clasifică aduce un plus de informaţie substantivului, atribuindu-i chiar şi o interogaţie; în schimb, caracterul non-opozitiv al informaţiei aduse printr-o întrebuinţare non-clasificantă, semantica ei vagă îi construiesc o poziţie indiferentă faţă de substantiv şi îi interzic să accepte o interogaţie.

Cu toate acestea, libertatea adjectivelor non-clasificante este limitată. În afara fenomenelor de emfază deja amintite, trebuie să acordăm atenţie şi factorilor de ordin prozodic: există tendinţa de a plasa cel mai lung element pe un loc secund: *o victorie răsunătoare* mai degrabă decât *o răsunătoare victorie*. Dar nevoia de emfază poate oricând să anuleze tendinţele prozodiei franceze. În plus, dacă adjectivul însoţeşte un atribut, va fi neapărat postpus:

> un băiat simpatic tuturor *vs* *un simpatic tuturor băiat.

Analiza stilistică este interesată şi de *ante-punerile adjectivelor care clasifică*, ele având o puternică incidenţă semantică. De fapt, aici se încrucişează cu noţiunea tradiţională de *epitet retoric* (numită atât de

Scanned with OKEN Scanner

simplu *epitet* în tratatele de retorică). Este vorba de acele adjective „pe care le adăugăm unui substantiv, nu doar pentru a determina sau a completa ideea principală, ci mai ales pentru a o caracteriza şi pentru a o face mai savuroasă, mai sensibilă sau mai energică", ca să reluăm termenii lui Fontanier de la începutul secolului al XIX-lea[242]. Cu alte cuvinte, epitetul retoric nu ar contribui la referinţa substantivului.

Subansamblul de epitete retorice, **epitetele de natură** sunt plasate în faţa substantivului (*întunecata noapte*, *strâmtul coridor*...); efectul dorit este acela de a face să apară o parte din semnificatul substantivului care le urmează. De fapt, să analizăm:

(1)	un întuneric	şi	(1')	un zid negru
	palide spectre			o culoare palidă.

În (1') adjectivul are o valoare de clasificare, poate suporta prezenţa interogaţiilor (*Este un zid negru? Îi plac culorile palide?*). În schimb, în (1), adjectivul nu adaugă practic nicio caracteristică semantică celor existente deja în substantiv, lămureşte doar o trăsătură latentă: paloarea face parte din stereotipul spectrului şi negrul este omniprezent. Prin urmare, se produce o modificare semantică a adjectivului: astfel, antepuse, *palid* sau *negru* nu mai reprezintă cu adevărat nişte

[242] *Les Figures du Discours*, Flammarion, Paris,1968, p. 324. Despre epitetele retorice, a se vedea şi articolul de sinteză al lui F. Berlan, „L'épithète entre rhétorique, logique et grammaire aux XVIIe et XVIIIe siécles", *Histoire, épistémologie, langage*, tomul 14, I, 1992, pp. 181-198.

Scanned with OKEN Scanner

culori. Mai degrabă paloarea spectrului poate fi interpretată ca o lipsă de viaţă, ca o fragilitate..., la fel cum albeaţa „oilor albe" trimite la inocenţă, la puritate... Această schimbare semantică reiese clar din greutatea cu care se pot plasa determinanţii numerici în faţa acestor termeni antepuşi. Scopul de a clasifica este oarecum compatibil cu astfel de folosiri: * *Am adus acasă şase albe oi* pare cam forţat. Totuşi, această alăturare este posibilă dacă cifra în cauză este un stereotip, o realitate notorie în care un număr nu se opune altora din aceeaşi serie. Am putea vorbi de Magi ca despre *cele trei negre divinităţi* pentru că este vorba de o trinitate.

Acest gen de poziţionare apare frecvent în literatură: *negrii cai din Ereba, dulcea briză, înverzita câmpie*... Nu este nimic surprinzător dacă ne gândim la raportul dintre discursul literar şi cultură: dacă scriem *înverzita natură* sau *rusticele colibe* înseamnă că abandonăm un univers de referenţi delimitabili în favoarea unui univers de noţiuni codate în cultură, un univers de stereotipuri în care este sedimentat un anumit număr de valori. În cazul de faţă, limba nu urmăreşte să manipuleze obiectele din lume, ci să alunge clişeele din spaţiul cunoscut. Chateaubriand scrie în *Atala*:

> Luna îi dădea acestei vegheri funebre *palida ei flacără*. Se ridica în puterea nopţii, ca o *albă vestală*...

Aici, *palida* şi *albă* nu au puterea de a clasifica, actualizează doar un conţinut latent în noţiunile de lună sau de vestală, aşa cum circulă ele într-o anumită cultură.

Din acest punct de vedere, nu putem face complet abstracţie de istorie. Până la romantism, se recurgea

Scanned with OKEN Scanner

sistematic la clişee, la scrierea deliberată într-un cod recunoscut ca fiind cel literar. Astfel, prin fiecare stereotip, discursul îşi reafirma apartenenţa la un cod prestigios, diferit de uzajul curent. După romantism a început o luptă împotriva stereotipurilor şi chiar o contestare a noţiunii de „limbă literară": fiecare scriitor dorea să-şi definească, în mod suveran, propriul uzaj al limbii, în afara oricărui cod literar colectiv. În realitate, faptele sunt mult mai complexe: producţia literară, vrând-nevrând, se bazează pe semne de „literaritate", pe termeni (*străveziu*, *de abanos*...), pe construcţii, pe anumite întrebuinţări ale timpurilor etc. marcând apartenenţa la un anumit uzaj al limbii.

Dacă epitetul de natură se bazează pe o redundanţă, plasarea înaintea substantivului devine greoaie atunci când nu putem conta pe redundanţa dintre substantiv şi adjectiv: în afara contextului, *negrele speranţe* sau *palidele roşii* par ciudate. Spunem „în afara contextului" pentru că, în lipsa unei redundanţe prestabilite în cultură, *doar universul creat de text poate să legitimeze asemenea poziţionări*. Într-o povestire în care mieii ar fi mereu prezentaţi ca distrugători, o sintagmă de tipul *sălbaticii miei* ar fi perfect naturală. Avem de-a face cu o dialectică între ceea ce este dat şi ceea ce este nou: orice text se bazează pe un spaţiu semantic preexistent, dar are şi posibilitatea de a stabili relaţii inedite care pot şi ele să constituie un dat pentru textele ulterioare. În fraza următoare din *Prizoniera*, în care Proust descrie opera muzicianului Vinteuil:

> Fără îndoială *roşiatica partitură muzicală* era complet diferită de *alba sonată*... .

Scanned with OKEN Scanner

cele două adjective par să fie corect plasate. *Roşiatic* nu este un adjectiv impresionist, el este un adjectiv de culoare a cărui poziţionare presupune, în mod normal, o formă de redundanţă semantică alături de substantiv. Nici redundanţa lui *alb* alături de *sonată* nu este mai potrivită. Dacă eliminăm ideea de a transcede, deloc pertinentă în cazul de faţă, atunci nu ne rămâne decât să găsim explicaţia în context. În general, opera lui Proust se bazează pe teoria explicită a corespondenţelor dintre arte diferite: muzică şi, mai ales, literatură şi pictură. Această corespondenţă apare *chiar în textul romanului*, când întrebuinţează adjective din pictură ca să descrie impresia provocată de muzică. Însă aceste corespondenţe au fost pregătite de text; cu câteva pagini înainte de a introduce „alba sonată", el asocia acestei bucăţi muzicale expresii ca „zori liliachii şi câmpeneşti", „uguit de porumbel", „tandră şi blândă sonată"... Sunt tot atâtea trăsături semantice care se adună în grupul nominal *alba sonată*, acolo unde *alb* şi-a pierdut orice funcţie de clasificare.

Scriind că această muzică „stingea, notă cu notă, clapă cu clapă, *coloraţiile necunoscute*, neprevăzute, *ale unui univers nebănuit*" (*Prizoniera*, s.n.), Proust insistă justificat asupra caracterului inedit al asocierilor pe care le creează. Cu siguranţă, acest univers care înainte era „nebănuit", devine acum unul cu care suntem obişnuiţi dacă opera artistică reuşeşte să impună cititorilor toată lumea ei. Romancierul care evocă „roşiatica partitură muzicală" sau „alba sonată" construieşte un univers în care s-ar asemăna cu culorile din bucăţile muzicale, tot la fel cum într-un univers obişnuit este în firea lucrurilor ca oile să fie albe.

Scanned with OKEN Scanner

Concluzii

Analizând non-clasificarea, am reflectat şi asupra anumitor faţete ale discursului literar pe care l-am folosit în mod sistematic. Am putut remarca legătura esenţială care s-a stabilit între non-clasificare şi enunţarea literară: cu grupuri nominale precum „o scânteiere de fildeş", „nisipurile nesfârşite", „o apă limpede", „un palid spectru"... nu putem decupa obiectele din realitate.

Vom remarca subtilitatea legăturii dintre limbajul şi discursul literar. Non-clasificarea şi structurile care o fac posibilă nu reprezintă în sine fapte de natură stilistică, ci literatura doar le exploatează interstiţiile ca să le pună în slujba propriilor interese. „Hazardul" limbii face ca, în domeniul determinării nominale, să fie excluse anumite combinări, anumite „spaţii" goale sau marginale: pluralul cu un substantiv ne-numărabil, antepunerea unui adjectiv care clasifică, singularul cu substantive având un referent plural etc. Acestor poziţii libere li se acordă alte valori semantice în literatură.

Lecturi recomandate

NOALLY M.,
1999 - *L'Adjectif en français*, Ophrys, Paris-Gap.
(Carte de sinteză despre adjectiv.)

KERBRAT-ORECCHIONI C.,
1980 - *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris, pp. 70-100.

Scanned with OKEN Scanner

(Studiu sistematic al fenomenelor evaluative din limbă, mai ales al adjectivelor.)

MILNER J.-C.,
1978 – *De la syntaxe à l'interprétation*, Éditions du Seuil, Paris, cap.al VII-lea şi al VIII-lea.
(Fenomenele de non-clasificare sunt integrate într-un cadru mai vast. Lucrare foarte bună în care sunt unite fenomene care, de regulă, sunt analizate separat.)

RIFFATERRE M.,
1971 – *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris.
(Capitolul 6, „Fonctions du cliché dans la prose littéraire", încearcă să revină asupra discreditării aruncate, de la romantism încoace, asupra clişeului în literatură.)

Exerciţii

▪ *6.1. Analizaţi sintactic şi semantic grupurile nominale subliniate. Comparaţi (1) cu (2), (5) cu (6), (8) cu (9).*

(1) Fumuri urcau din unele colţuri, ridicându-se, înecând văzduhul cu un văl *albăstrui*.

(Zola, *L'assomoir*)

(2) O tânără tocmai intră. Sub un văl albăstrui care îi ascunde pieptul şi capul, se distingeau arcardele ochilor.

(Flaubert, *Hérodias*)

(3) Vârfurile munţilor de la Sabine apăreau atunci de lapis-lazuli şi de opal, pe când poalele şi erau înecate într-*un abur de nuanţă violetă şi purpurie*.

Scanned with OKEN Scanner

(Chateaubriand, *Lettre sur la campagne romaine*)

(4) Grădina era luminată de *o sclipire de jăratic* ce venea de la lămpile veneţiene.

(Zola, *Nana*)

(5) Marie arunca pe întindere o umbră care... părea verde în mijlocul acelor suprafeţe lucioase care reflectau *albeaţa cerului.*

(P. Loti, *Pêcheur d'Islande*)

(6) Din penumbră ieşeau doar *paloarea mâinilor, a feţelor, a genunchilor.*

(Montherlant, *La Relève du matin*)

(7) Soarele, coborând spre podgoriile din Meudon, alunga ultimii nori şi strălucea din nou. *O glorie* înflăcără cerul.

(Zola, *Une page d'amour*)

(8) Nu văzuse niciodată *o piele brună atât de frumoasă, o talie atât de cuceritoare*, nici *degete atât de fine*, străbătute cum erau de lumină.[243]

(9) Jos, pe pod, mulţimea, oamenii îngrămădiţi la umbra corturilor, respirau cu deznădejde. Apa, aerul, lumina aveau o *splendoare ştearsă, zdrobitoare.*

(P. Loti, *Pêcheur d'Islande.*)

(10) Toamna dealul este albastru sub *un mare cer de ardezie*, într-o atmosferă plină de *o dulce lumină de un galben minunat.* Îmi place să-l urc în zilele aurii de septembrie şi să mă bucur de liniştea de sus, de orele care

[243] Gustave Flaubert, 1976, (trad. de Lucia Demetrius), *Educaţia sentimentală*, Editura Univers, Bucureşti, p. 19.

Scanned with OKEN Scanner

curg, *de un cer imens pe care alunecă norii şi de un vânt neîncetat care ne loveşte cu puterea lui.*

(Maurice Barrès, *La Colline inspirée*)

▪ *6.2. Pe baza factorilor amintiţi în acest capitol, comentaţi locul pe care îl ocupă adjectivele în italice în fragmentele următoare:*

– (1) Când se trezi în dimineaţa aceea în odaia de la han, soarele aprinsese desenele roşii de pe perdeaua neagră. În sala de jos, ţăranii *agricultori* vorbeau tare la cafeaua de dimineaţă: erau supăraţi, în fraze *răutăcioase* şi *molcome*, pe unul dintre stăpânii lor. Fără îndoială, de ceva vreme Meaulnes auzea prin somn acest *calm* zgomot. Dar nu-şi dăduse seama mai devreme. Perdeaua asta cu struguri înroşiţi de soare, aceste voci *matinale* care urcau către camera lui *liniştită*, totul se amesteca în clipa trezirii la ţară, la începutul *delicioasei* vacanţe de vară.

(Alain Fournier, *Le Grand Meulnes*, cap. al XV-lea)

– (2) Plămânul *bolnav* respiră o *binefăcătoare* răcoare, privirea se odihneşte pe tufele *aurii* care îi dăruiesc sufletului *liniştita* lor blândeţe.

(Balzac, *Le Lys dans la valée*)

– (3) Privirea *fixă* părea că îi este atrasă de paloarea extremă şi dintre nişte buze aproape lipite scăpă un fluierat, aşa cum sufli într-o lingură prea *caldă*. Pletele îi trădau *cumplita* criză, pentru că erau aşa lipite de sudoare, încât alunecau pe obraji ca nişte şuviţe *ascuţite* şi *reci*.

(R. Vercel, *Remorques*)

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul 7

COERENȚA TEXTULUI

În capitolele anterioare, am ţinut seama adesea chiar de dimensiunea *textuală* a enunţurilor studiate. Fie că este vorba despre timpuri verbale, discurs raportat sau descriere, numeroase fenomene nu au sens decât în acest cadru enunţiativ mai larg care este **textul**. Însă trebuie să recunoaştem că am ţinut seama cam tranşant de toate acestea, fără o temă anume.

Cu toate acestea, la sfârşitul anilor '60, sub denumirea de „gramatică a textului" s-a dezvoltat o ramură a lingvisticii care îşi propunea să studieze fenomenele de **coerenţă** textuală, plecând de la postulatul potrivit căruia *un text nu este o simplă succesiune de fraze, ci se constituie într-o unitate lingvistică specifică.* Dat fiind faptul că locutorii sunt în stare să spună despre o înşiruire de fraze că este sau nu coerentă, suntem în măsură, credem noi, să acceptăm existenţa unei „competenţe textuale" în virtutea căreia locutorii pot să producă şi să interpreteze enunţurile care depăşesc cadrul frazei.

De fapt, de la frază la text, nu se depăşeşte doar câmpul analizei lingvistice, ci se schimbă şi universul. Cu siguranţă, un anumit număr de constrângeri textuale ţin de gramatică, însă sunt multe altele care fac trimitere la cunoaşterea lumii. În plus, a fost necesară conştientizarea

Scanned with OKEN Scanner

faptului că nu este suficient să analizăm doar coerenţa, ci şi rezultatul unei construiri a co-enunţătorului care se bazează pe interacţiunea dintre numeroşi indici repartizaţi pe planuri textuale diferite: prin urmare, accentul s-a deplasat către studierea strategiilor care-l pun în evidenţă pe co-enunţător pentru a-şi atinge scopul.

Dată fiind bogăţia fenomenelor demne de luat în seamă şi abundenţa lucrărilor care le-au fost consacrate, în următoarele două capitole vom fi, în anumite puncte, mult mai aluzivi decât până acum: vom încerca mai ales să sensibilizăm cititorul faţă de aceste probleme, oprindu-ne la constrângerile locale, la cele mai „gramaticale". Chiar şi restrângând astfel câmpul, va trebui să neglijăm anumiţi factori, mai ales conectorii interfrastici, fie că sunt temporali (*apoi*, *brusc*, *prin urmare*...) sau logico-argumentativi (*or*, *căci*, *în consecinţă*...) care ne-ar fi determinat să abordăm cu o altă amploare această problematică.

Mai întâi vom introduce, rezumând aproape lexicografic, câteva diferenţe elementare, dar cruciale, în ceea ce priveşte tipologia. Ne vom opri apoi asupra unor fenomene legate de decuparea spaţiului textual şi, mai departe, de constrângerile gramaticale care sunt direct implicate în stabilirea coerenţei „lineare" a textului, de la o frază la alta. Dacă versantul „tipologic" al coerenţei constrânge organizarea textuală la un nivel global, *macro-structural*, în schimb, cel de-al doilea ansamblu de reguli intervine, în mod esenţial, la un nivel local, *micro-structural*.

Scanned with OKEN Scanner

7.1. Probleme de tipologie

Este necesar să ţinem seama de factorii tipologici, în măsura în care recunoaşterea coerenţei unui text depinde, în mare parte, de tipurile şi de genurile de discurs de care aparţine. Pentru a da un exemplu extrem, un poem suprarealist, un jurământ din secolul al XVII-lea şi o dramă romantică nu au aceeaşi factori de coerenţă. Cadrele de receptare se schimbă de fiecare dată şi, o dată cu ele, şi aşteptările, presupunerile împărtăşite de creatori şi de public. O înşiruire de fraze care ar părea coerentă, dacă am raporta-o unei anumite categorii de texte, poate deveni incoerentă sau poate prezenta o altă formă de coerenţă dacă este raportată la o alta.

Din nefericire, cât priveşte tipologia textelor, terminologia nu este stabilizată. Totuşi, există uzuri dominante, mai ales pentru distingerea între **tipuri de discurs** şi **genuri de discurs**[244].

– (a) **tipurile de discurs**: această separare elementară permite, de exemplu, distingerea între texte care ţin de discursul jurnalistic, publicitar, literar etc. Ea defineşte, pentru o epocă şi o societate date, un anumit număr de sectoare de activitate discursivă care prescriu tipul de comportament pe care auditorul sau cititorul trebuie să îl aibă faţă de text. În termeni de scenă

[244] De exemplu, acest lucru se manifestă în două cărţi apărute la sfârşitul anilor 1990: J.-M. Adam, *Lingvistica textuală. De la genurile de discurs la texte* (1999) şi D. Maingueneau, *Analiza textelor de comunicare* (1998).

Scanned with OKEN Scanner

de enunţare, tipul de discurs corespunde „scenei înglobante";

– (b) **genurile de discurs** denumesc „tipurile de discurs". Noţiunea de gen este la fel de veche precum ideile despre literatură: estetica romantică a avut tendinţa de a o descalifica în favoarea unicităţii operelor şi a autorilor, dar astăzi se găseşte din nou în centrul cercetărilor privind activitatea verbală. De fapt, co-enunţătorul nu este confruntat cu discursul literar, în general, ci cu texte care aparţin unor dispozitive speciale de comunicare – întocmai genurile de discurs -, care nu ar putea fi definite decât prin raportare la contextele lor socio-istorice. Apartenenţa generică a textelor joacă un rol fundamental în modul lor de organizare şi în aşteptările publicului, deci şi în evaluarea coerenţei pe care ele o au. În calitate de dispozitiv de comunicare, genul constrânge diversele dimensiuni ale activităţii discursive: temele evocate, rolurile partenerilor din comunicare, suportul material al textului, circumstanţele (momentul, locul) cerute pentru legitimarea activităţii, organizarea şi întinderea textului, registrul sau registrele de limbă folosit(e) ...

Una dintre dificultăţile acestei noţiuni este că raportul faţă de genericitate variază în funcţie de operă. În secolul al XVII-lea, autorul unei tragedii trebuia să respecte un caiet de sarcini foarte strict care îi constrângea toate dimensiunile textului; dar, în aceeaşi perioadă, La Bruyère se bucura de multă libertate scriind

Scanned with OKEN Scanner

Caracterele care pretindeau că pot să imite și un model antic. Numeroasele genuri de discurs clasificate prin tradiție critică sunt rezultatul unor tipologii eterogene (eticheta de „comedie" nu are aceleași criterii definitorii precum „sonetul" sau „romanul"...). În plus, ținând seama de locuri și epoci, aceleași denumiri pot să facă referire la realități destul de diferite. Astfel, termeni ca „tragedie", „scrisoare", „epopee"... sunt relativ stabili de-a lungul secolelor într-o anumită cultură, însă operele care le corespund sunt dependente de anumite configurări sociale și dispar o dată cu ele: totuși, tragedia clasică este total diferită de tragedia greacă din care a luat naștere.

– (c) vom deduce simplu că enunțurile nu se construiesc la fel într-o secvență narativă sau într-o conversație și că fiecare dintre aceste tipuri face obiectul unei modelări specifice. **Tipurile de secvențe** definesc oarecum aceste constrângeri transversale diversității tipurilor și genurilor de discurs: *narațiunea*, *argumentația*, *descrierea*, *explicația*, mai ales, apar la fel de bine într-un roman, dar și într-o comedie de bulevard. Cercetătorii au păreri diferite în ceea ce privește numărul de tipuri fundamentale pe care le-ar putea distinge, însă numărul lor este oricum foarte limitat. Pot fi definite sub-tipuri, dar în acest domeniu nu s-ar realiza mari progrese fără a se ține seama de multitudinea de genuri de discurs.

Scanned with OKEN Scanner

7.2. Eterogenitatea textului

Prin identificarea diverselor „tipuri de secvenţe", textul poate fi considerat o realitate eterogenă, constituită:

– fie din secvenţe de diferite tipuri;

– fie dintr-o secvenţă de un singur tip, în anumite cazuri extreme;

– fie dintr-o succesiune de secvenţe de acelaşi tip (de exemplu, când povestirile sunt incluse unele în altele, cum se întâmplă adesea în literatura picarescă).

Evident, această eterogenitate este reglată de genul de discurs avut în vedere: secvenţele narative, de exemplu, nu apar la fel într-un jurământ din secolul al XVIII-lea şi într-un vodevil din secolul al XIX-lea.

Într-un text există, prin excelenţă, două modalităţi de a articula aceste tipuri de secvenţe: **inserarea de secvenţă** şi **dominanta secvenţială**, ca să reluăm termenii lui J.-M. Adam.

– (a) În cazul unei **inserări de secvenţă**, avem de-a face cu o relaţie elementară de includere a unui tip de secvenţă într-un altul: un dialog în povestire, o descriere în argumentaţie etc. De fiecare dată apar probleme inevitabile de trecere. Dacă autorii au la îndemână o întreagă panoplie de semnale demarcative, ei evită adesea, în funcţie de genul de discurs implicat, să creeze rupturi prea vizibile.

Scanned with OKEN Scanner

De exemplu, observăm alături de P. Hamon[245] că, prin inserarea de secvenţe descriptive în secvenţe narative în romanele naturaliste, pauza pe care o introduce fragmentul descriptiv este, în general, legitimată chiar de naraţiune. Astfel, personajul din povestire ajunge să se oprească pentru a contempla spectacolul descris cititorului:

> Ajuns la capătul ogorului, îşi ridica ochii şi privea fără să vadă ceva, răsuflând o clipă.
> Erau ziduri scurte, o pată cafenie de ardezii vechi [...][246].

Al doilea paragraf, schimbarea de „ogor" textual coincide în povestire cu sosirea personajului la capătul ogorului. Prima frază joacă un rol demarcativ care subliniază şi limita inserţiei, dar o şi atenuează, legitimând-o (secvenţa narativă are dreptul să facă o pauză şi să lase loc contemplării descriptive doar pentru că personajul este obosit şi se opreşte).

– (b) O dată cu **dominanta secvenţială**, avem de-a face cu o relaţie mai complexă, cu un fel de amestec de secvenţe. Să analizăm acest fragment de Victor Hugo:

> Imaginaţi-vă [...] străzi, străzi întregi unde întâlneşti la fiecare pas spectacole de genul acesta, unde peste tot palpită, sub toate formele, cea mai lamentabilă mizerie. Nu am rămas decât o zi la Lille, eu şi tovarăşii

---

[245] *Cf. Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, 1981, Paris,cap. al V-lea.

[246] Émile Zola, 1982, *Pământul*, (trad. de Nicolae Teică), Editura Eminescu, Bucureşti, p. 23.

Scanned with OKEN Scanner

mei de drum: am umblat la întâmplare, o repet, prin cartierele acelea nefericite; am intrat în primele case pe care le-am văzut în faţa ochilor. Ei bine! nu am întredeschis o uşă fără să găsim mizerie dincolo de ea – uneori o agonie.

Imaginaţi-vă aceste pivniţe care nu vă pot da nici o idee din câte v-am spus; imaginaţi-vă spaţiile pe care ei le numesc treceri, strâmte printre colibe înalte, întunecate, umede, glaciale, mefitice, pline de mirosuri grele, năpădite de gunoaie, haznale lângă fântâni!

Ei, Doamne! Nu este momentul să căutăm cuvinte delicate.

Imaginaţi-vă acele case, acele colibe locuite de sus până jos, până sub pământ, ape clocite infiltrate printre dale în acele viziuni în care sunt creaturi umane. Uneori chiar şi zece familii într-o colibă, chiar şi zece persoane într-o cameră, cinci sau şase într-un pat, vârste şi sexe amestecate, podurile la fel de hidoase ca pivniţele, cocioabe în care intră destul aer ca să tremuri şi prea puţin ca să poţi respira!

Am întrebat o femeie de pe strada Bois-Saint-Sauveur: de ce nu deschideţi ferestrele? – Ea mi-a răspuns: – Pentru că tocurile au putrezit şi am rămâne cu ele în mână. Am insistat: - Deci nu le deschideţi niciodată? – Niciodată, domnule!

Imaginaţi-vă [...].

(*Discours à l'Assemblée*, 30 iunie, 1850)

Amestecul de tipuri de secvenţe este evident în acest fragment. Însuşi fragmentul este *inserat* într-o secvenţă narativă (povestirea unei vizite în colibele muncitorilor din Lille), ea însăşi *inserată* într-o secvenţă argumentativă (un discurs în faţa Adunării Naţionale) susţinând o teză. De altfel, acest fragment păstrează urme evidente ale celor două niveluri superioare de inserare,

Scanned with OKEN Scanner

narativ şi argumentativ. Doar aşa exclamaţiile, evaluările sau ultimele două fraze din primul paragraf aparţin direct de argumentare.

Este vorba de o secvenţă *descriptivă* organizată (strada, curtea, casa, camera, patul...) care apare strâns legată de o secvenţă de tip *instrucţional* (o serie de acte de făcut: „Imaginaţi-vă"..., „imaginaţi-vă"...). În acest caz, putem vorbi de o „dominantă secvenţială", deoarece secvenţa instrucţională **domină** descrierea. În schimb, scurta secvenţă de dialog între femeie şi enunţător este ***inserată*** în această secvenţă descriptiv-instrucţională.

Cât priveşte finalul primului paragraf („Nu am rămas [...] o agonie"), el nu se citeşte ca inserţie de secvenţă, ci ca secvenţă narativă dominată de o secvenţă argumentativă: scurta povestire este integrată într-o mişcare argumentativă binară articulată pe conectorul *ei bine*!

7.3. O organizare ierarhizată

O secvenţă este alcătuită dintr-o serie de propoziţii şi este, la rândul ei, un element constituent într-o unitate superioară, cea mai avansată formă fiind însuşi textul. După J.-M. Adam, o secvenţă conţine elemente plasate pe două niveluri distincte: cel al **micro-** şi cel al **macropropoziţiilor**. Aşa se explică faptul că, în exemplul extras din Hugo, secvenţa descriptiv-instrucţională poate fi analizată într-o serie de etape („Gândiţi-vă" [...] „Imaginaţi-vă") care coincid, cel mai adesea, cu decuparea în diferite paragrafe; acestea sunt „macropropoziţiile". Dar ele se descompun în propoziţii

Scanned with OKEN Scanner

elementare, „micropropoziţiile". Astfel, în diverse tipuri de secvenţe, există un nivel intermediar între secvenţă şi propoziţie, nivelul macropropoziţiilor care, în funcţie de tipurile de secvenţe avute în vedere, sunt analizabile în diferite unităţi: o conversaţie nu se poate decupa la fel ca o povestire.

Dacă o secvenţă se analizează pe două niveluri, aceasta se datorează faptului că ea nu este o simplă succesiune de fraze, ci o unitate globală. Cu siguranţă, coerenţa rezultă din înlănţuirile lineare, dar şi din constrângerile care trimit la întreaga secvenţă: este ceea ce numim **dimensiunea configuraţională** a textelor. De pildă, într-o naraţiune propoziţiile sunt regrupate în cadrul unor unităţi mai largi, în măsura în care *fiecare dintre aceste macropropoziţii joacă un anumit rol în desfăşurarea povestirii.* Această dimensiune configuraţională care concepe povestirea ca pe un întreg explică, pe de o parte, capacitatea subiecţilor de a o rezuma. Să analizăm o povestire canonică, fabula „Lăptăreasa şi oala cu lapte":

Mai rar decât Petruţa nevastă mai cu sârg!
sculându-se-ntr-o sâmbătă de noapte,
îşi puse pe oblatnic o oală grea cu lapte,
sperând s-o ducă teafără la târg.
Îmbrăcată ca de cale
cu pestelci şi cu sandale,
ca să-i fie mai uşor,
socotea în gând de zor:
„Banii din vânzarea nouă,
am să-i vâr în nişte ouă;
patru cloşte am să pui
şi-am să scot atâţia pui.

Scanned with OKEN Scanner

Fură gaia opt sau nouă,
însă tot rămân destui
şi, vânzându-i frumuşel,
am să-ngraş şi un purcel;
iar cu banii de pe el,
cumpăr vacă şi viţel.
Uite, parcă-l văd cum sare
Prin cioporul de mioare!...".
Şi sărind şi ea la fel
a vărsat întreaga oală pe cărare.
Adio, cloşcă, pui, purcel,
adio, vacă şi viţel!...
Acasă, ca să scape de bătaie,
a depănat o-ntreagă dărănaie.

Ne-ademeneşte visul cu momele,
dar iată că o clipă destramă toată cazna.
Şi cine n-o apucă, din când în când, şi razna
şi n-a visat să-şi facă în Spania castele?[247]

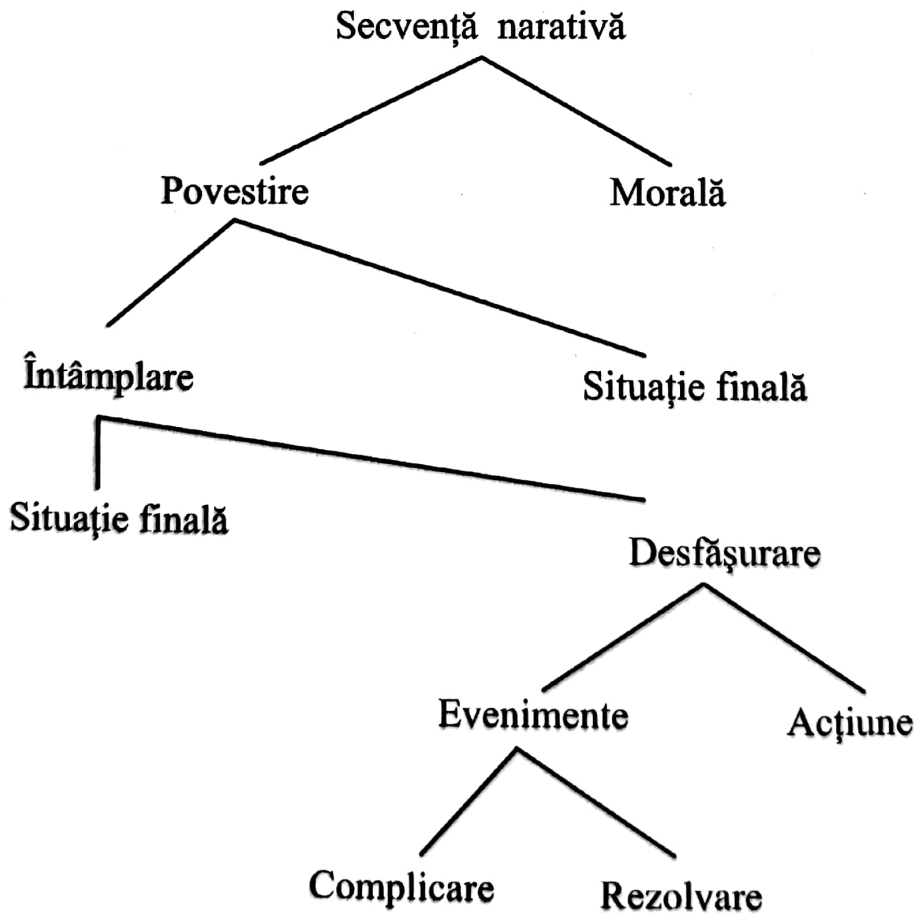
În general, povestirile sunt analizate printr-o structură canonică de macropropoziţii succesive: *Situaţie iniţială* (sau *Orientare*) → *Complicare* (sau *Nod*) → *Acţiune* → *Rezolvare* (sau *Deznodământ*) → *Situaţie finală* → *Morală*. „Complicarea" corespunde declanşării acţiunii şi „rezolvarea", finalului. Mai mult, o povestire este mai mult decât o serie de acţiuni orientate către o finalitate, ea este oarecum aspirată de morala care îi conferă un sens global şi îi permite să aibă un sens.

[247] La Fontaine, „Lăptăreasa şi oala cu lapte", în *Fabule*, (trad. de Aurel Tita), Editura tineretului, Bucureşti, 1967, pp. 123-124.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, în fabula lui La Fontaine vom distinge:
– situaţia iniţială;
– complicarea;
– acţiunea;
– rezolvarea;
– situaţia finală;
– morala se descompune ea însăşi pe două niveluri: morala povestirii propriu-zise şi morala fabulei.

În realitate, linearitatea de suprafaţă a diferitelor macropropoziţii din povestire maschează caracterul ierarhizat al naraţiunii. Am putea să le repartizăm pe alte niveluri:



Scanned with OKEN Scanner

Evident, aceste macropropoziţii constitutive din diferitele tipuri de secvenţe sunt articulări care nu se proiectează neapărat pe suprafaţa textelor. Unele pot lipsi şi poate exista şi o anumită încurcătură în înlănţuirea lor. O descriere, de exemplu, poate să organizeze prezentarea aceloraşi elemente prin diferite decupări. Din punct de vedere „configuraţional", va fi vorba de aceeaşi schemă abstractă, însă textele concrete ar putea fi analizate în funcţie de alte grile. În ceea ce priveşte descrierea, în capitolul al treilea, am semnalat existenţa unei diversităţi de tipuri de procese descriptive. Ele se află în strânsă dependenţă de genurile de discurs: într-o epopee medievală şi într-un roman naturalist, ele nu se descriu după aceleaşi reguli.

7.4. Paragrafe

Textul nu este doar o ierarhie de componente, ci *o anumită dispunere materială*. Enunţurile literare, scrise sau orale, trebuie să gestioneze acest spaţiu şi mai ales să îi impună anumite etape. Bineînţeles, problema nu se pune la fel în scris şi în vorbire. În vorbire, se poate recurge la anumite forme, la strofe sau, în lipsa versurilor, la reiterarea formulelor cu valoare demarcativă; în scris, autorii au la dispoziţie decuparea în **paragrafe**.

În cultura occidentală, paragraful are propria lui istorie. Tiparul a impus acest mod de spaţiere textuală: definind unităţile de sens, el trebuie să articuleze lectura şi să o facă mai uşoară. Această decupare în paragrafe vine să contrabalanseze caracterul linear al textului, să

Scanned with OKEN Scanner

suprapună succesiunii de cuvinte şi de fraze o ierarhie legată direct de dimensiunea configurațională. De altfel, există anumite norme în vigoare, variabile în funcție de genurile de discurs, dar care lasă autorilor o marjă de libertate destul de considerabilă. La fel se întâmplă şi cu punctuația. Decupajele pe care le instituie textul au o valoare stilistică importantă, deoarece nu coincid neapărat cu unitățile „naturale" (secvențe, macropropoziții) şi participă la ritmul general al enunțării.

În acest context, să comparăm începuturile a două povestiri, una din Mérimée, alta din Léon Bloy, care au cam acelaşi decor, o biserică pariziană din secolul al XIX-lea:

> Tocmai se terminase ultima slujbă la Saint-Roch şi pălimarul închidea pe rând capelele goale. Avea să tragă grilajul unuia dintre aceste sanctuare aristocratice în care câțiva enoriaşi îşi cumpără permisiunea de a se ruga la Dumnezeu, separat de restul credincioşilor, când observă că o femeie încă mai era acolo, cufundată în meditare, cum părea, cu capul plecat pe spătarul scaunului ei. „Este doamna de Piennes", îşi spuse el, oprindu-se la intrarea în capelă. Pălimarul o cunoştea bine pe doamna de Piennes. Pe vremea aceea, o femeie de lume, bogată, drăguță, care dădea pâinea sfințită, care dădea prosoape de altar, care dădea mari pomene prin mijlocirea preotului, era credincioasă când nu avea soț un angajat de la guvern, pe când nu avea nicio legătură cu Doamna Delfină şi pe când nu avea nimic de câştigat, decât mântuirea ei, dacă venea la biserică. Aşa era doamna de Piennes.
>
> Pălimarul avea poftă să mănânce, căci oamenii de felul lui mănâncă la o anumită oră, dar nu îndrăzni să tulbure pioasa reculegere a unei persoane atât de stimate în parohia Saint-Roch. Se îndepărtă deci [...].
>
> (*Arsène Guillot*, cap.I)

Scanned with OKEN Scanner

În cazul de faţă, paragraful este folosit oarecum canonic. Primul paragraf alcătuieşte o unitate tematică puternică (prezentarea decorului şi a personajului principal): este alcătuit din forme de „plan secund" la imperfect asociate unei forme verbale unice de prim-plan („remarcă"). Se încheie cu o formă lapidară („Aşa era doamna de Piennes"), un fel de „punctare" cu funcţie recapitulativă, dar şi demarcativă. Trecerea la următorul paragraf are loc printr-un schimb dublu: textul lasă în urmă universul doamnei de Piennes pentru cel al pălimarului şi descrierea se întoarce la firul naraţiunii: deci tipul de secvenţă se schimbă. Simetria din abordarea celor două paragrafe introductive este accentuată prin faptul că „pălimarul" se află, în ambele cazuri, atât în poziţie de temă, cât şi de agent.

Universul se schimbă la Léon Bloy:

> - Doamne, dar ce pute aici!
>
> Vorba asta nesimţită de huligan a fost aruncată, ca o vomă, pe pragul foarte umil al capelei Misionarilor Lazarişti de pe strada de Sèvres, în 1879.
>
> Era în prima duminică după Postul Crăciunului şi suflarea pariziană intra cam strâmtorată în Marea Iarnă.
>
> Anul ăsta, ca şi-n ceilalţi ani, nu a fost anul cu Sfârşitul lumii şi nimeni nu se mai mira.
>
> Părintele Isidore Chapuis, oportunist din fire şi unul dintre beţivanii cei mai stimaţi de la Gros Caillou se mira cu atât mai puţin.
>
> Prin temperament şi cultură, făcea parte din acea elită superfină de mârşavi care nu există decât la Paris şi care nu poate fi egalată de niciun alt popor de lichele de pe lumea asta.
>
> Secătură vegetală dintre cele mai fecunde, e drept, în ciuda unei străduanii politice dintre cele mai

Scanned with OKEN Scanner

> încrâncenate şi a unei infuzii literare dintre cele mai atente. Şi de-ar ploua cu sânge, tot nu apar aşa mulţi oameni extraordinari.
>
> Bătrânul oportunist care tocmai îşi dăduse arama pe faţă trecând prin dreptul unui loc sfânt, reprezentând, nu fără orgoliu, toţi scandalagii cunoscuţi şi şarlatanii din grupul social în care se preling mereu, ca într-un puţ despărţitor, scursurile intelectuale de burghez şi gunoaiele sufocante de muncitor.
>
> (*La femme pauvre*, cap.I)

Mai mult, între cele două texte, apare opoziţia dintre naratorul catolic pasionat şi naratorul voltairian. În mod declarat, decuparea în paragrafe nu respectă, la Léon Bloy, necesităţile unei economii narative clasice: nici dezvoltarea intrigii, nici opoziţia dintre primul-plan şi cel de-al doilea şi nici o diferenţă dintre tipurile de secvenţă nu motivează acest fapt. Mai degrabă el ar corespunde unei unităţi de proferare, punctul de vedere al naratorului interferând constant cu „povestirea" construită la perfect simplu, prin non-persoană. Dublei distanţe ironice de la Mérimée (distanţă enunţiativă în modalizare şi distanţă ideologică faţă de religie) îi corespunde, la Léon Bloy, puternica asumare enunţiativă a unei voci care îşi teatralizează distanţa faţă de o societate blamată şi care se situează la limita dintre umanitate şi transcendenţă (*cf.* aluziei la „Marea Iarnă" şi la „Sfârşitul lumii": omul josnic este cel care nu trăieşte în obsesia acestei teribile limite). Mulţimea de paragrafe apropie textul de un decupaj în versete, în unităţi de rostire.

Prin urmare, cât priveşte decupajele textuale, Mérimée şi Bloy au păreri diferite. Acolo unde primul acceptă convenţiile narative, al doilea ameninţă fără încetare că va zdrobi decupările romaneşti convenţionale

Scanned with OKEN Scanner

sub presiunea unei vociferări care va institui propria-i delimitare. Continuând pe aceeaşi linie până la un punct extrem, vom ajunge la faimoasele puncte de suspensie din ultimele scrieri ale lui Céline. Şi la el, ca la Bloy, fărâmiţarea textului este contrabalansată la un nivel superior prin continuitatea unei enunţări globale în care autorul este oratorul poemului lui epic medieval.

Între respectul faţă de o economie narativă canonică şi tentaţia de a impune un decupaj propriu în paragrafe, numeroşi scriitori se străduiesc să definească compromisurile, să opereze cu decalaje. Este şi cazul lui Flaubert, când foloseşte procedeul pe care-l regăsim în cele două exemple extrase din *Doamna Bovary*:

> – (1) Se întoarseră la Yonville pe acelaşi drum [...]. Din când în când, Rodolphe se apleca şi-i lua mâna să i-o sărute.
>
> Călare, Emma era încântătoare[248]!
> – (2) Şi îşi dădu seama că socoteala lui a fost bună în clipa când, intrând în sală, o văzu pe Emma pălind.
> Era singură. Însera[249].

În ambele cazuri, exprimarea punctului de vedere al personajului („Călare, Emma era încântătoare!" şi „Era singură. Însera") se realizează în paragraful următor, în loc să apară în continuarea personajului focalizator, Rodolphe. Această schimbare de paragraf în (1) şi în (2)

---

[248] Gustave Flaubert, *Doamna Bovary*, (trad. de Demostene Botez), Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967, p. 168.

[249] *Idem*, p. 162

Scanned with OKEN Scanner

subliniază schimbarea temei (de la Rodolphe la Emma), dar are efecte mai subtile; M. Arabyan, care a semnalat acest fenomen, comentează astfel exemplul (1): este vorba despre „apariţia lui Flaubert, autorul amuzându-se să intre direct în contact cu cititorul pentru a-l obliga, în lipsa unei instanţe de enunţare explicite, sau, în mod evident, pentru a-şi asuma enunţul, adică pentru a deveni părtaş la neghiobia personajului"[250].

7.5. Mărci ale integrării lineare

Spaţialitatea textului nu se manifestă doar prin această decupare în paragrafe care impune o anumită delimitare în lectură. Există şi elemente, **mărci ale integrării lineare** care urmăresc structurarea linearităţii textului, organizarea lui într-o succesiune de fragmente complementare care facilitează tratarea interpretativă[251]. Acestea sunt necesare mai ales în descrieri, a căror structură ierarhică, după cum am văzut, contrazice dinamica narativă.

Aceste mărci se înscriu în câteva serii, clasica fiind: *mai întâi/apoi/pe urmă/în sfârşit*. Însă mai există şi altele: *pe de o parte/pe de altă parte*, *fie/fie*, *uneori/uneori*, *de-o parte/de celaltă parte*, *în primul*

---

[250] „Analyse de discours et mise en page: Une discrimination inférentielle commandée par l'alinéa", în *Modèles linguistiques*, XX, 2, 1999, p. 57.

[251] Acest termen a fost introdus de G. Turco şi D. Coltier în „Des agents doubles de l'organisation textuelle: les marqueurs d'intégration linéaire", în *Pratiques*, nr. 57, 1988.

Scanned with OKEN Scanner

rând/în al doilea rând etc. Ele au trei valori esențiale în organizarea spațială: de **deschidere** (*primul*, *unul*, *în primul rând*...), de **legătură** (*al doilea*, *celălalt*, *în al doilea rând*... sau *un altul*, *mai mulți*, *anumiți*, *apoi* etc.), de **încheiere** (*în sfârșit*, *pentru a termina*, *în ultimul rând*...). Adesea, această funcție organizatoare care balizează lectura este îndeplinită de o alta, ceea ce face ca tehnica narativă să nu fie prea vizibilă. De exemplu, „mai întâi" are adesea rol de integrare lineară, păstrându-și valoarea cronologică. Să analizăm acest fragment de Zola, în care descrierea este „naturalizată" prin fuziune cu acțiunea personajelor. Citățm paragraful complet:

> Scara, foarte îngustă, o fostă scară de serviciu, avea trei etaje interminabile, pe care ea le urcă poticnindu-se, cu picioarele amorțite de oboseală. *Apoi* el îi spuse că aveau de străbătut un coridor lung; o porni în urma lui, pipăind zidurile cu mâinile, mergând la nesfârșit pe culoarul care cotea, ducând iar spre fațadă, către chei. Sus, la cucurigu, *mai* era o scară, dar fără balustradă; niște trepte de lemn care trozneau și se clătinau, înalte ca fușteii grosolani ai unei scări de moară. Sus, palierul era atât de mic, încât se ciocni de pictor, care își căuta cheia. *În sfârșit*, el deschise ușa[252].

Cu abilitate, textul rupe previzibilitatea înlănțuirii „apoi/mai/în sfârșit", introducând „sus" pe poziția a treia și decalând „în sfârșit". Acesta din urmă are atât valoare *cronologică* ca termen al unei acțiuni (a urca scări), cât și valoare *demarcativă*, ca marcă de punctuație care

---

[252] Émile Zola, *Creație*, (trad. de Anca Cristodorescu Fuerea), Editura Eminescu, București, 1976, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

semnalează sfârşitul citirii paragrafului; ei i se adaugă o altă valoare, de ordin *psihologic*: „în sfârşit" marchează împlinirea unui lucru dorit cu ardoare, o despovărare a personajului ostenit care este sursa punctului de vedere. Astfel, funcţia de organizare textuală este realizată de două ori: prin înlănţuirea acţiunilor şi prin sentimentele personajelor. Cele două aspecte sunt ca o foaie de hârtie cu două feţe: acţiunile povestite coincid neapărat cu lectura, despovărarea personajului este şi a cititorului.

Însă parcurgerea textului şi a intrigii nu se realizează întotdeauna. De exemplu, găsim câteva „în sfârşit" pe care le putem integra cu greu în povestire. Astfel, la sfârşitul paragrafului în care sunt povestite „fanteziile sentimentale" al Nanei cu tânărul ei iubit, marca „în sfârşit" îi permite naratorului să recapituleze întregul paragraf (cam la fel cu „pe scurt" sau „în final"), dar nu poate fi atribuită personajului:

> Cânta deseori cu voce scăzută o romanţă de-a doamnei Lerat, plină de flori şi de păsărele, înduioşându-se până la lacrimi, întrerupându-se ca să-l cuprindă pe Georges într-o îmbrăţişare pătimaşe, pretinzându-i jurăminte de dragoste eternă. *În sfârşit*, era proastă, cum o recunoştea ea însăşi, când amândoi, redeveniţi camarazi, fumau ţigări pe marginea patului, în picioarele goale, lovind lemnul cu călcâiele.[253]

În acest punct, putem observa ceea ce îl deosebeşte pe Zola de Balzac, căci naratorul nu caută să se

[253] Émile Zola, *Nana*, (trad. de Valer Conea), Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 174.

Scanned with OKEN Scanner

ascundă în spatele poveştii. Astfel, în celebra descriere a pensiunii Vauquer:

> Ca să arăţi cât este de vechi acest mobilier, cât este de hârbuit şi putregăit, mâncat de vreme, olog, chior şi schilod, clătinându-se la fiecare mişcare şi gata să îşi dea duhul în orice clipă, ar trebui o descriere care ar lungi prea mult această povestire şi pe care cititorii grăbiţi nu ne-ar ierta-o. Duşumeaua roşie a fost de atâtea ori spoită şi frecată, încât a ajuns numai găuri. *Pe scurt*, aci domneşte mizeria lipsită de orice poezie: o mizerie avară, apăsătoare, flenduroasă. O mizerie care dacă nu-i astupată de noroi, e totuşi plină de pete; dacă nu-i ciuruită de găuri şi nu-i curg încă peticele, curând-curând, o va mânca putregaiul[254].

Aici, acel „pe scurt" recapitulativ în descriere este pe deplin asumat de un narator care nu ezită să-l introducă pe cititor în povestire, chiar în actul lecturii; îşi comentează propria enunţare şi eventualele reacţii ale publicului, după cum o arată ceea ce precede acest *pe scurt*. Dacă la Zola naraţiunea încearcă să se adă-postească în spatele poveştii, în cazul de faţă o domină.

7.6. Progresia tematică

Alături de aceşti factori care trimit la organizarea globală a textului, coerenţa textuală, am mai spus-o, se bazează şi pe constrângeri **locale**, de la o frază la alta,

---

[254] Honoré de Balzac, *Moş Goriot*, (trad. de Cezar Petrescu), Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, pp. 11-12.

Scanned with OKEN Scanner

care asigură continuitatea enunţului. Această diferenţiere tradiţională între două niveluri de percepere a textualităţii este exprimată uneori prin opoziţia conceptuală dintre **coerenţă** (globală) şi **coeziune** (locală). Chiar dacă cele două feluri de constrângeri se intersectează şi chiar dacă nu este întotdeauna uşor de făcut o separare între cele două domenii, însăşi pertinenţa unei asemenea distingeri nu poate fi odată îndoielnică. Factorii de structurare locală, de *coeziune* se referă la orice text în calitate de text. Astfel, posibilitatea de a prelua de la o frază la alta un grup nominal oarecare printr-un grup precis (*un om.... omul*) nu se limitează la un anumit tip de text.

Continuitatea unui text reiese din echilibrul variabil dintre două nevoi fundamentale: o nevoie de **progresie** şi una de **repetare**. De fapt, pe de o parte, un text trebuie să se repete (fără să fie o bâiguială) şi, pe de altă parte, să conţină informaţii noi (pentru a nu „improviza"). Înţelegerea dinamicii textuale implică studierea felului în care se realizează acest echilibru prin care se operează o transformare continuă a informaţiilor noi în informaţii dobândite, puncte de plecare pentru atragerea de noi elemente.

În această direcţie „funcţională" şi-au desfăşurat activitatea lingviştii grupaţi sub denumirea de „Şcoala de la Praga". Înaintea celui de-al doilea război mondial, îl vom aminti doar pe V. Mathesius şi, de prin anii '60, pe F. Danes şi J. Firbas. Cercetările lor s-au axat mai ales pe **progresia tematică**, adică pe felul în care diferite grupuri sintactice dintr-o frază vehiculează două tipuri de informaţii: cele care, într-o anumită etapă a textului, apar ca dobândite, date şi cele care apar ca fiind noi. Ceea ce presupune că o frază se analizează nu doar ca structură

Scanned with OKEN Scanner

sintactico-semantică, ci şi ca *structură purtătoare de informaţie în cadrul unei anumite dinamici textuale.*

Prin urmare, se disting două planuri de analiză pentru unităţi: acelaşi element are un rol în plan sintactic (de exemplu, vom vorbi despre subiect, atribut, nume predicativ...) şi pe plan tematic (în acest caz vom vorbi de **temă** şi de **remă**). „Tema" este grupul care prezintă informaţia ca fiind deja dobândită, „rema" grupul care prezintă informaţia ca nouă.

Astfel, în fraza:

Paul mi-a dăruit un stilou,

plasat la începutul textului, „Paul" ar putea fi considerat tema, punctul de plecare, elementul presupus a fi dobândit şi „mi-a dăruit un stilou", rema. Introdusă în text, rema sau o parte a remei poate să devină temă pentru o altă frază:

El nu merge bine.

În aceasta din urmă, pronumele care reia „un stilou" constituie noua temă. Există limbi în care fenomenele tematice au mărci specifice, dar într-o limbă cum este franceza, topica joacă un rol primordial pentru determinarea temei şi remei. În exemplele elementare pe care tocmai le-am dat, tema coincide cu subiectul frazei, însă această coincidenţă nu este obligatorie, structura sintactică şi structura tematică fiind independente una de cealaltă. Într-o frază dislocată la stânga precum:

Pe Paul, eu l-am zărit ieri,

Scanned with OKEN Scanner

„Paul" este tema, dar nu este subiectul frazei. Se poate întâmpla chiar ca rema să fie întreaga frază. Dacă avem:

> S-a întâmplat o chestie amuzantă: Emma este amanta lui Léon,

dat fiind contextul creat de prima frază, cea de-a doua este în întregime rematică.

Opoziţia „temei" şi „remei" nu trebuie confundată cu noţiunea *sintactică* de „temă" care, în principiu, nu depinde de context. Într-o frază se distinge adesea „tema" predicatului sau a „trimiterii", adică ceea ce este spus despre temă. Fie următoarele trei fraze:

– (1) Paul, el a băut două sticle;
– (2) Paul a băut două sticle;
– (3) El a fost băut două sticle.

Din punct de vedere sintactic, în (3) putem considera că nu avem temă, pe când în (1), frază numită „dislocată la stânga", tema este diferită de subiect („el"), iar în (2) tema coincide cu subiectul. Datorită ambiguităţii noţiunii de „temă", unii preferă să vorbească despre *focus* pentru a desemna ceea ce Şcoala de la Praga numeşte „remă" şi despre *presupus local* pentru ceea ce ea numeşte „temă".

Rema nu poate fi găsită dacă nu luăm în calcul contextul discursiv. Pentru identificarea ei, se recurge, de obicei, la teste precum negaţia sau interogaţia, care sunt operaţiuni cu „valoare" variabilă, adică pot trimite la diferite elemente din frază. De exemplu, pentru o frază ca

Scanned with OKEN Scanner

„Pământul este albastru ca o portocală", dacă ne vom opri la *albastru* („Pământul nu este albastru, ci roşu ca o portocală") sau la *o portocală* („Pământul nu este albastru ca o portocală, ci ca o piersică"), negaţia va evidenţia o remă diferită: în primul caz, *albastru* va fi rematic şi, în al doilea, *o portocală*. Şi interogaţia poate face să apară elementul rematic; este de ajuns să considerăm fraza de analizat ca un răspuns la o întrebare: *Paul a sărutat-o pe Marie* poate fi un răspuns la diferite întrebări („Ce a făcut Paul?", „Pe cine a sărutat Paul?"...). Prin definiţie, rema este elementul la care face referire interogaţia şi tema este ceea ce întrebarea presupune a fi dobândit.

Pentru unii lingvişti, opoziţia temă/remă este prea abruptă şi nu trebuie redusă la o opoziţie între informaţia „cunoscută" şi informaţia „nouă". Astfel, Firbas a propus să se facă diferenţa între anumite grade în „dinamismul comunicativ": elementele participă mai mult sau mai puţin la dinamica informativă. În locul unei opoziţii binare între temă şi remă, am avea trei termeni: *temă/tranziţie/remă*, „tranziţia" asigurând trecerea de la un pol la celălalt, fără să aparţină unilateral unuia. Tema şi rema ar fi ele însele analizate ca *temă proprie* sau *remă proprie* şi ca *rest al temei* sau *rest al remei*. „Tema proprie" ar fi mai puţin informativă ca „restul temei" şi „rema proprie" ar fi mai informativă decât „restul remei".

Este adevărat, acest tip de analiză este mai maleabil, însă mult mai nesigur. Deja există adesea mari dificultăţi în repartizarea sigură a conţinuturilor tematice şi rematice, acelaşi enunţ putând fi analizat din mai multe puncte de vedere: neîndoielnic, lucrurile se complică dacă trebuie operate distingeri de o mai mare fineţe. Dacă

Scanned with OKEN Scanner

principiul de analiză al progresiei tematice pare indiscutabil, altfel stau lucrurile în practică. În cazul de faţă, nu intrăm în detalii. Mai degrabă, vom insista pe incidenţa pe care progresia tematică o are asupra organizării textuale.

Într-un text, prin repetarea anumitor elemente, tema asigură continuitatea frazelor. Prin aceasta, progresia tematică este asociată constant cu fenomenele de anaforă pronominală: totuşi, cele două tipuri de relaţii trebuie separate cu atenţie în analiză:

> În anii aceia, Antoine era dedicat meseriei; *el* era în floarea vieţii, îndeplinind fără întreruperi şi fără vise ceea ce trebuia să îndeplinească[255].

Aici *el* este atât pronumele care are antecedentul „Antoine" (fenomenul anaforă), dar şi un element în poziţie de temă. Cele două relaţii sunt convergente. Însă modul de realizare tematică, ilustrat în acest exemplu, în care tema primei fraze este reluată în următoarea, nu este singurul de care limba dispune. Astfel, F. Danes a evidenţiat trei mari tipuri de progresie tematică:

–1) **progresia lineară**, în care rema frazei anterioare devine tema frazei următoare, conform schemei:

Fraza 1: $T^1 \rightarrow R^1$
Fraza 2: $T^2 (=R^1) \rightarrow R^2$
etc.

[255] P. Nizan, *Antoine Bloyé*, Grasset, Paris, cap. al IX-lea.

Scanned with OKEN Scanner

Schema poate fi ilustrată prin acest fragment:

> Am căzut din întâmplare pe un teren ascuns. Acesta era un mare pătrat gol, înconjurat peste tot de o pădure înaltă de pini şi de stejari. Aceşti copaci negri se înălţau în cele patru colţuri ale câmpului, ca un zid nemilos, la adăpostul căruia se întindea acest spaţiu roşiatic, cu pietricele rotunde printre care se încolăceau tufe de cimbru şi vipere[256].

„Pe un teren ascuns" este rema[1] reluată ca temă[2] prin pronumele *acesta*. „O pădure înaltă de pini şi de stejari", care face parte din remă[2] devine, în fraza următoare, tema[3] („aceşti copaci negri"). În acest pasaj, identificarea temelor şi a remelor este asigurată prin două tipuri distincte de reluare anaforică: o substituire pronominală („acesta") şi o substituire lexicală („o pădure înaltă de pini şi de stejari" = „aceşti copaci negri"). Progresia lineară se închide rapid, deoarece fragmentele de remă „câmp" şi „acest spaţiu roşiatic" coincid cu rema iniţială „teren". Ca şi cum textul, în dinamica lui, „ar mima" închiderea pe care sensul o explică;

– 2) **progresia cu temă constantă**, cea mai elementară, reia acelaşi element plasat în poziţie tematică:

Fraza 1: $T^1 \rightarrow R^1$
Fraza 2: $T^1 \rightarrow R^2$
Fraza 2: $T^1 \rightarrow R^3$
etc.

---

[256] H. Bosco, *Le Mas Théotime*, Gallimard, Paris, 1952, cap. al XII-lea.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, în acest text, tema din prima frază este reluată de trei ori printr-o formă pronominală:

> *Cei din familia Bloyé* trăiau pe atunci ca în convalescenţă. *Ei* cădeau puţin câte puţin pe ei înşişi ca nişte omeni slabi care s-au înfuriat, *ei* se abandonau, brusc destinşi, după ce au trăit toţi aceşti ani cu cea mai mare atenţie şi angoasă. *Ei* îşi refăceau viaţa mutilată cu răbdarea unui animal inferior[257]...

– 3) **progresia cu temă derivată** este mai complexă. Diferite teme apar aici derivate dintr-o hipertemă iniţială, datorită unei relaţii de includere referenţială mai mult sau mai puţin închegată. Este un procedeu propriu descrierilor în care ceea ce am numit „temă-titlu" formează *hipertema*. În descrierea „Morii lui moş Colombe" organizarea prin temă derivată este evidentă: tema primei fraze este şi hipertemă („Moara lui moş Colombe") care „derivă" într-o suită de sub-teme: „învaţă", „tejgheaua", „sala cea mare". Nu este nevoie ca hipertema să fie explicită. Într-un şir ca „La începutul domniei sale...", „puţin după...", „în 1867...", hipertema implicită este viaţa suveranului.

Cele trei tipuri principale de progresie tematică sunt scheme ideale care permit analiza enunţurilor efective. Şi aici, eterogenitatea este prezentă, textele amestecând constant cele trei tipuri de legături:

> Cu un gest de spaimă, Salomé respinge viziunea terifiantă care o ţintuieşte locului, nemişcată, în vârful

[257] P. Nizan, *Antoine Bloyé*, cap.al XI-lea.

Scanned with OKEN Scanner

> degetelor; ochii i se dilată, îşi strânge convulsiv gâtul cu mâna.
>
> Ea este aproape goală; în vârtejul dansului, şalurile i s-au desfăcut, brocarturile i-au alunecat pe jos; ea nu mai este acoperită decât cu ţesături metalice şi cu pietre străvezii; un guleraş îi strânge talia ca un corset şi, precum o agrafă superbă, o bijuterie minunată îi străluceşte între sâni; mai jos, pe şolduri, o curea o încinge, ascunzând partea de sus a coapselor care se zbat sub o pendulare gigantescă din care curge un râu de nestemate şi smaralde.[258]

Primul paragraf este construit prin temă *derivată*; hipertema „Salomé" este urmată de două sub-teme (părţi din corpul tinerei fete): „ochii" şi „mâna". Schema apare imediat: „ea", progresie cu temă *constantă*, reia „Salomé" şi derivă, la rândul ei, în două sub-teme, „şalurile" şi „brocarturile". „Ea" reapare ca temă în fraza următoare, asociată remei „ţesături metalice şi pietre străvezii". Această remă devine temă (progresie *lineară*) şi derivă în alte sub-teme: „un guleraş", „o bijuterie minunată", „o curea". Dinamica progresiei tematice este relativ simplă: într-o progresie constantă („Salomé"... „Ea"... „Ea") intervin două progresii cu temă derivată.

Însă trebuie avuţi în vedere şi alţi factori ai dinamicii textuale care apar în progresia tematică. Să observăm primul paragraf din *Vineri* de Michel Tournier:

> Un val se-apropié, străbătu iute prundişul umed şi scăldă picioarele lui Robinson, care zăcea cu faţa-n nisip. Pe jumătate inconştient încă, omul se ghemui şi se târî

[258] Joris-Karl Huysmans, *În sens contrar*, cap. al V-lea.

Scanned with OKEN Scanner

> câţiva metri spre plajă. Apoi, se rostogoli pe spate. Pescăruşi negri şi albi se-nvârteau gemând pe cerul albăstrui în care-o urzeală albă ce se destrăma spre răsărit era tot ce mai rămăsese de pe urma furtunii din ajun. Robinson făcu un efort să se aşeze şi simţi numaidecât o durere crâncenă-n umărul stâng. Ţărmul era plin de peşti cu burta spartă, de crustacee sfărâmate şi de tufe de varec maroniu, cum există doar la o anumită adâncime.[259]

Începutul textului anunţă o progresie lineară: „Robinson", care face parte din rema primei fraze, devine tema frazei următoare („Pe jumătate inconştient încă, omul se ghemui"); se trece apoi la o progresie cu temă constantă: „Apoi, se rostogoli...". Dar observăm că această progresie este şi ea inclusă într-o progresie cu temă derivată („un val"... „pescăruşi negri şi albi"... „ţărmul") în care hipertema implicită este peisajul marin. În aceste condiţii, tema din cea de-a cincea frază („Robinson făcu...") marchează partea tranzitorie a progresiei cu temă constantă.

Un val...	...Robinson	Se ghemui...
Pescăruşi...	Se ghemui...	Se rostogoli...
Ţărmul...		Robinson făcu...
Cu temă derivată	Lineară	Cu temă constantă

Această înlănţuire nu deranjează cititorul, căci plutirea care ar putea apărea este compensată prin repartizarea formelor de perfect simplu şi de imperfect:

---

[259] Michel Tournier, *Vineri sau limburile Pacificului*, (trad. de Ileana Vulpescu), Editura Univers, Bucureşti, 1978, p. 25.

Scanned with OKEN Scanner

„pescăruşi" şi „ţărmul" apar în fraze la imperfect în plan secund, exprimând punctul de vedere al lui Robinson, care apare mereu şi în frazele la perfect simplu.

7.7. Relaţiile anaforice: câteva deosebiri

Fenomenele anaforice reprezintă o parte esenţială a relaţiilor care asigură *coeziunea* textuală. În general, prin **anaforă** se înţelege reluarea unui element printr-un altul într-un lanţ textual. Anafora poate să vizeze adjectivul (de exemplu adjectivul: „*Drăguţă*, Marion *o* făcu" sau verbul: „El *visează* mai des decât o *face* prietena lui"), însă anafora nominală formează sistemul cel mai bogat. Pentru a nu îngreuna lucrurile, vom ţinea seama doar de reluările nominale, fiind, de departe, cele mai importante. Prin „anaforă nominală" se înţelege reluarea unei expresii nominale, fie de talie superioară, fie egală cu fraza printr-*un GN sau un pronume*.

În sens *larg*, termenul anaforă (mai rar, se spune şi **endoforă**) desemnează într-un enunţ orice relaţie de reluare a unui termen (cuvânt, grup de cuvinte, frază, înşiruire de fraze) printr-un altul, pe care termenul reluat îl plasează fie *înainte*, fie *după* termenul pe care îl reia. Însă, *strict* vorbind, anafora este opusă **cataforei** pentru a deosebi reluările în care un termen care reia *urmează* termenul reluat (anaforă) de acelea în care el îl *precede* (cataforă). Astfel, vom avea anaforă în (1) şi (2) şi cataforă în (3) şi (4):

– (1) *Luc* nu doarme: *el* s-a enervat;
– (2) *Jean nu a venit, îl* compătimesc;

Scanned with OKEN Scanner

– (3) Să recunoaştem *faptul*: *nimic nu va mai fi ca înainte*;
– (4) Lui Jean îi pare rău după *ea*, după *maşină*.

Anafora şi catafora stabilesc o relaţie cu totul *asimetrică* între cele două elemente; în enunţul:

Paul spune că *el* îi evită acum pe prietenii lui (*el* = *Marius*),

pronumele anaforic *el* nu are semnificat; pentru a-i da unul, trebuie să-l punem în legătură cu un antecedent, cu *Paul*.

Prin urmare, „anafora" şi „catafora" nu se vor confunda cu **coreferinţa**. Două unităţi pot fi coreferente fără anaforă sau cataforă: de exemplu, când două GN se referă paralel la acelaşi individ şi când nici una nu are nevoie de cealaltă pentru a fi interpretate; în acest caz, le putem schimba ordinea fără probleme. Dacă citesc un text în care apar succesiv „Doamna Bovary" şi „Amanta lui Léon Dupuis" sau „Ludovic al XIV-lea" şi „fiul Annei de Austria", cunoştinţele de ordin extralingvistic (în ocurenţă, faptul că îmi sunt familiare romanul lui Flaubert şi istoria Franţei) sunt cele care îmi permit să identific cei doi termeni, substantivul propriu şi descrierea definită, ca desemnând acelaşi individ: nu poate fi vorba aici de anaforă. În fabula lui La Fontaine „Preotul şi mortul", această diferenţă între anaforă şi cataforă este evidentă:

Un mort se ducea trist
Să se aşeze la locul de veci.

Scanned with OKEN Scanner

> *Un preot* se ducea vesel
> Să-l îngroape degrabă pe *acest mort.*
> [...]
> *Jupânul Jean Chouart* își vedea moartea cu ochii [...].[260]

Între „un mort" și „acest mort" există anaforă: de fapt, referința la „acest mort" este stabilită datorită unei trimiteri la „un mort". În schimb, expresiile nominale „un preot" și „jupânul Jean Chouart" trimit la aceeași persoană, fără ca „jupânul Jean Chouart" să fie anaforă pentru „un preot". Orice persoană care știe ce desemnează „Jean Chouart" accede la referent fără să treacă prin „un preot". Acest nume de preot inventat de Rabelais a trecut în proverbe și La Fontaine îl folosește aici ca nume prototipic de ecleziast, devenind complicele cititorului. De fapt, cititorul model definit de text este cel care știe cine este Jean Chouart; cititorii empirici – mai ales în secolul XXI – au nevoie de o notă explicativă sau se pot baza pe dinamica povestirii pentru a ghici ce înseamnă acest nume de preot. În acest caz, ei pleacă de la ipoteza că naratorul respectă regulile narațiunii clasice.

Anafora sau catafora pot relua un termen în trei dimensiuni distincte:

– având același *referent* ca ea: ***Julien** nu a sosit. **El** a întârziat din pricina tatălui său*;

– având același semnificat: ***Cartea preferată** a lui Julien este viața lui Napoleon. **A mea** este* „Roșu și Negru". Aici sensul de „carte preferată" este

[260] *Fabule*, VII, 11.

anaforizat, nu referentul (nu este vorba de aceeaşi carte);

– având acelaşi *semnificant*: dacă vom spune: *„**Floare**” este un cuvânt frumos; **el** are şase litere*, pronumele *el* nu reia nici referentul, nici sensul cuvântului *floare*, ci *cuvântul* în sine.

Anafora sau catafora pe care le numim **segmentale** reiau o unitate *inferioară frazei* (de exemplu, un GN sau un GA). Anafora pe care o numim **rezumptivă** (sau **conceptuală**) condensează un fragment de text de talie cel puţin egală cu fraza. În exemplele de mai sus, (1) şi (4) sunt „segmentale”, (2) şi (3) sunt „rezumptive”. La începutul unei fabule de La Fontaine:

> Deseori, din întâmplare, apare o părere,
> Şi părerea naşte întotdeauna o modă,
> Aş putea clădi *această introducere*
> Pe oameni de toate vârstele [...][261].

„Această introducere” este o anaforă rezumptivă pentru primele două versuri ale fabulei. Anafora lexicală rezumptivă are un efect de catalogare foarte clar: fabulistul pare să condenseze doar primele două versuri în „această introducere”, dar, în realitate, el este cel care le consideră „introducere”. Ar fi putut la fel de bine să spună „aceste maxime”, „acest crez”, „această prejudecată” etc. După cum se vede, alegerea anaforei rezumptive orientează, în mod decisiv, restul textului.

Pe lângă aceste cazuri de reluare **totală** a referentului grupului nominal, vom numi şi fenomenele

[261] *Fabule*, VII, 15, „Ghicitori”.

Scanned with OKEN Scanner

de reluare **parţială**: cu *anumiţi*, *mai mulţi* sau *unii*, de exemplu, se face trimitere doar la un subansamblu (*Julien nu-i putea suferi pe ceilalţi seminarişti. **Unii** i se păreau chiar respingători*).

În paginile următoare, ne vom opri asupra celor patru mari tipuri de reluare:

– **repetarea** grupului nominal („Cenuşăreasa"[...] „Cenuşăreasa"); în acest caz, nu există anaforă;

– **pronominalizarea** („Cenuşăreasa" [...] „ea"...)

– **anafora lexicală fidelă**, cu o simplă schimbare a determinantului („o tânără fată" [...] „tânăra fată"...);

– **anafora lexicală infidelă**, adică cu substituire lexicală: „tânăra fată" [...] „biata copilă".

7.8. Repetare şi substantiv propriu

Repetarea grupului nominal este cel mai simplu caz de reluare nominală. Nu putem vorbi de „anaforă" deoarece, prin definiţie, cei doi termeni nu pot fi schimbaţi între ei; nici unul nu-şi are referinţa în celălalt. Este vorba mai ales de reiterarea substantivelor proprii sau de cea cu *Eu* şi *Tu*.

De fapt, deicticele *Eu* şi *Tu* (capitolul 1) nu se substituie. Este şi cazul substantivelor proprii care suscită din timpuri străvechi mari controverse logico-filosofice; întrebarea este dacă aceste substantive au sau nu un semnificat. Cei care susţin ideea potrivit căreia substantivele proprii nu au semnificat duc mai departe teza apărată în secolul al XIX-lea de S. Mill, şi, mai

Scanned with OKEN Scanner

recent, de filosoful american S. Kripke[262]. Pentru acesta, substantivele proprii ar fi *indicatori rigizi*, adică elemente care îl desemnează pretutindeni pe acelaşi individ. Aşa ne-am putea imagina lumi în care Julien Sorel nu ar fi amantul Mathildei sau preceptorul copiilor domnului de Rênal, dar în care „Julien Sorel" ar desemna aceeaşi persoană. Substantivele proprii ar fi nişte etichete lipite pe obiecte. Acest fapt le-ar deosebi de **descrierile definite**, care sunt indicatori non-rigizi: descrierile definite ca „amantul Mathildei" sau „preceptorul copiilor domnului de Rênal" trimit la un individ prin intermediul unei proprietăţi care este, la rândul ei, contingentă: „amantul Mathildei" ar fi putut foarte bine să fie altul decât Julien Sorel.

După cum se observă, analizăm numele personajelor de ficţiune ca şi cum ar fi nume de fiinţe reale. Ar putea părea ciudat, de vreme ce actele pe care le fac aceste fiinţe fictive, proprietăţile care le sunt atribuite se delimitează total de textul în care figurează: Julien Sorel nu mai apare în alte enunţuri în afara cărţii *Roşu şi Negru*. Cu toate acestea, când ne întrebăm ce s-ar fi întâmplat cu Julien dacă... sau dacă... îl percepem ca pe o fiinţă reală, dincolo de rolul pe care Stendhal i l-a prestabilit în text. Este şi jocul pe care îl face Diderot în *Jacques Fatalistul* când îi prezintă cititorului posibile destine ale personajului său.

Nu vom intra în această discuţie de mare tehnicitate. Prin prisma discursului literar, substantivul propriu se află la răscrucea mai multor problematici. Mai

---

[262] Trad.fr. : *La Logique des noms propres*, Éd. de Minuit, Paris, 1982.

Scanned with OKEN Scanner

ales cea a **onomasticii** literare, adică a interpretării pe care o dăm alegerii substantivelor proprii într-o anumită operă: de ce soţul Emmei se numeşte „Bovary" şi prietenul lui Pécuchet, funcţionăraşul, „Bouvard"? Ar putea prezenta interes şi – mai ales aici – relaţiile care se stabilesc în text între substantivele proprii, dat fiind faptul că există numeroase tipuri de substantive proprii care pot desemna o fiinţă: prenumele (*Emma*), numele de familie (*Coupeau*), porecla (*Mémé* pentru dl. de Charlus), prenumele şi numele de familie (*Emma Bovary*), titlul şi numele de familie (*Prinţul de Guermantes*)... Să analizăm acest fragment dintr-un început de capitol din romanul lui P. Nizan:

> Când *Antoine* avea doi ani, tatăl lui a fost trimis la Dirinon: făcea în lung şi în lat drumul de la Paris la Brest prin partea de sud a Bretaniei [...]. *Jean-Pierre Bloyé*, precum colegii lui, se gândea neîncetat la regiunile de nepătruns de unde plecau ordinele care îi conduceau destinul [...] Pentru *Jean-Pierre Bloyé*, mai târziu pentru *Antoine*, Pont-Château era, dintre toate oraşele, oraşul kilometrului 484[263].

Cele două substantive proprii se repetă („Jean-Pierre Bloyé" şi „Antoine"); ar fi mult mai greu dacă ar fi fost vorba despre descrieri precise: „tatăl lui Antoine", „viitorul inginer" etc. Însă cele două substantive proprii nu au acelaşi statut în povestire. Expresia „Jean-Pierre Bloyé", prin care se indică numele şi prenumele de stare civilă, implică o percepere exterioară a personajului; în

[263] P. Nizan, *Antoine Bloyé*, cap. al III-lea, 1933, Livre de Poche, p. 41.

Scanned with OKEN Scanner

schimb, prenumele „Antoine" marchează o **empatie** (o apropiere psihologică) între narator şi personaj. Nimic surprinzător de vreme ce el este eroul din roman, cel care îi dă titlul. Remarcabil este faptul că această empatie aparţine *naratorului*, nu unui alt personaj. Cei care au citit acest roman ştiu că, efectiv, o puternică legătură de complicitate se stabileşte între narator şi personajul principal.

Spre deosebire de ceea ce se petrece în povestirile clasice, în literatura modernă repetarea poate fi făcută şi prin descrieri precise care trimit rigid la acelaşi personaj, cam cum ar face-o şi un substantiv propriu:

> Ar putea face cineva ceva pentru el?
> *Femeia* îl privea insistent cu ochii mari, obosiţi.
> Ar putea face cineva ceva pentru el?
> *Femeia* abia zâmbea şi spuse: „Bineînţeles, dragă, poţi să îmi cumperi ceva de băut".
> [...] Se apucă să vorbească despre el. Să povestească orice. Despre soţia lui, despre amanta lui, despre slujbă, cum a coborât din tren.
> Şi *femeia* asculta, înţelegătoare şi gânditoare.
> Şi *femeia* încuviinţa, tăcută, atentă[264].

În acest fragment, bărbatul întâlneşte un personaj feminin care nu primeşte altă denumire decât „femeia", numită apoi prin pronumele de persoana a III-a. „Femeia" este prezentată ca singura desemnare potrivită, autorul jucându-se cu ambiguitatea articolului hotărât, când cu o anumită valoare (pentru a desemna o anumită fiinţă),

[264] Virginie Despentes, *Mordre au travers*, 1999, p.57.

Scanned with OKEN Scanner

când cu valoare generică (pentru a desemna categoria femeilor). Este modalitatea prin care se arată că personajul masculin nu o vede ca pe o ființă unică, ci ca pe cineva care încarnează o feminitate care lui îi lipsește.

7.9. Pronominalizarea

Anafora **pronominală** nu coincide cu categoria tradițională a „pronumelor" în care sunt amestecate două tipuri de elemente cu proprietăți distincte: pronumele **reprezentante** (sau pronumele **substitute**) și pronumele **autonome**. În general, doar pronumele „reprezentante", care variază în gen și în număr, sunt anafore sau catafore. Pronumele „autonome" (*eu*, *tu*, *nimeni*, *nimic*, *orice*...) sunt pronume când au un statut de GN, însă nu au nevoie de o relație anaforică sau cataforică pentru a fi interpretate. Unele unități pot fi când pronume reprezentante, când autonome, de pildă fiecare:

> *Fiecare* nu se gândește decât la sine (autonom).
> Se întoarseră. *Fiecare* avea un sac (reprezentant).

Determinanții posesivi de persoana a III-a constituie anafore pronominale: *își* din *Stendhal își iubește eroul* este echivalentul lui „al lui". Însă acordul în gen și în număr se face cu un substantiv determinat, și nu cu cel anaforizat, cu *Stendhal*.

Antecedentul unui pronume reprezentant nu este neapărat grupul nominal cel mai apropiat; poate fi o entitate pe care cotextul o distinge, o reliefează. În acest fragment de Léon Bloy:

Scanned with OKEN Scanner

> Odioasa creatură care nu iubise niciodată pe nimeni o adora inexplicabil, îi aparţinea trup şi suflet, se bucura să fie cotonogită de el şi şi-ar fi uscat şi faţa pentru a-i face pe plac. *Ea* nu era umilă decât în faţa lui, cu toţi ceilalţi păstrându-şi vechile-i obiceiuri de struţ care o făceau o mizerabilă[265].

În ciuda apropierii, nu „fata" este antecedentul pentru „ea", ci „odioasa creatură", elementul evidenţiat prin dinamica textului.

7.10. Anafora lexicală fidelă

În relaţiile anaforice lexicale numite **fidele**, se reia aceeaşi unitate lexicală, trecând de la determinantul nehotărât la determinantul hotărât sau demonstrativ. Referentul grupului nominal nehotărât, prin simplul fapt că a fost introdus în text, este considerat identificat şi trebuie să facă obiectul unei reluări prin *articol hotărât* + *S* sau prin *demonstrativ* + *S*:

> În vorbele contesei de Marana era *un tablou* în stilul dur şi sec al lui Moralès, în care erau reprezentate chinurile purgatoriului [...], un înger care întindea mâna după un suflet care ieşea din durerile zilei, alături de *un bărbat* în vârstă, care ţinea cu mâinile împreunate un şirag de mătănii, părând că se roagă cu multă ardoare. *Acest bărbat* era donatorul *tabloului*, care îl comandase pentru *o biserică* din Huesca. În revolta lor, cei din familia

[265] *La femme pauvre*, I, cap.al III-lea.

Scanned with OKEN Scanner

Morisque au dat foc orașului: *biserica* a fost distrusă, însă, prin minune, *tabloul* s-a păstrat[266].

Textul introduce câteva entități noi prin intermediul determinantului *un*; astfel identificate, el le reia, prin *articolul hotărât* și prin *pronumele demonstrativ*. Observăm că doar anumite grupuri nominale introduse prin *un* fac obiectul unei reluări fidele: astfel, „un înger" și „un șirag de mătănii" nu fac obiectul unei reluări anaforice. Dacă nu ar fi fost reluate rapid, anafora ar fi devenit dificilă, deoarece ar fi solicitat prea mult memoria cititorului.

7.11. Anafora lexicală infidelă

Există două tipuri de anaforă lexicală **infidelă**, care prezintă o schimbare a unității lexicale: a) cel în care forma anaforizantă indică o proprietate a formei anaforizate care face oarecum parte din **competența lexicală**: reluând „o lalea" prin „o floare", adică printr-un hiperonim, se exploatează o relație semantică codată din limbă; b) cel în care relația anaforică dintre doi termeni din text nu este garanție a competenței lexicale: de exemplu, între „un bărbat blond" și „poștașul". Între aceste două cazuri extreme, găsim relații stereotipe, care nu sunt neapărat strict lexicale, dar nici pur contingente. De exemplu, anafora infidelă *un student ... tânărul* se bazează pe un stereotip: chiar dacă, prin definiție, un

[266] P. Mérimée, *Les Âmes du Purgatoire*.

Scanned with OKEN Scanner

student nu este neapărat tânăr, totuşi studentul stereotipic este tânăr.

„*Un Lup* [...]
Se folosi atunci de-o viclenie.
C-o bâtă, c-un cimpoi
şi-o ipingea,
nu s-ar putea
s-ajung şi eu, colea cioban la oi?..."
Şi-ar mai fi scris şi pe căciulă, *hoţomanul*:
„Aflaţi, vă rog, că sunt Procopie Ciobanul!"
Gătit aşa, Procopie
de turmă se apropie
la ceasul când adevăratul
cioban cu bâtă şi mintean
şi javrele dormeau buştean,
pe câmp, de-a lungul şi de-a latul.
El i-a lăsat să doarmă-n pace[267].

Anafora infidelă dintre „un lup" şi „hoţomanul" este impusă de desfăşurarea acestei poveşti unice. În afara cotextului, ea nu este validă. În schimb, în fabula următoare:

Întâmplarea făcu
Ca un moş pe-un *măgar* să zărească
Un câmp înflorit, plin de iarbă :
Animalul degrabă-l dezlegă,
Şi *asinul* se duse să pască,

[267] La Fontaine, „Lupul devenit cioban", în *Fabule*, (trad. de Aurel Tita), Editura Tineretului, Bucureşti, 1967, pp. 54-55.

Scanned with OKEN Scanner

cele două relații de anaforă infidelă sunt stabilite datorită cunoașterii lexicale. „Animalul" este un hiperonim pentru „măgar" și „asin" este un sinonim pentru „măgar".

Pe lângă anaforele nominale infidele în care cei doi termeni sunt strict coreferențiali, apare și un tip de anaforă infidelă, extrem de frecventă, numită anaforă **asociativă**. Ea folosește doar determinantul hotărât și se bazează pe *o relație de la întreg la parte*, în cel mai larg sens. Astfel, în fragmentul următor, „coloanele" este o anaforă asociativă a „bisericii", cu toate că cei doi termeni nu au decât parțial același referent (coloanele nu sunt decât o parte a bisericii):

> În misterul umbrei făcute de aburii ploilor, ea (= uimitoarea biserică) urca din ce în ce mai clar pe cerul alb pe care-și ridica naosul, urcând ca un suflet care se curăță de păcate, până s-ajungă pe calea cea mistică.
>
> *Coloanele* pe care se sprijinea păreau mici fascicule, niște snopi firavi, atât de subțiri că te-ai fi așteptat să se frângă la cea mai mică suflare; însă *aceste paie* nu se curbau decât la niște înălțimi amețitoare[268]...

Ne aflăm aici la limita dintre cunoașterea lingvistică și cunoașterea lumii: competența lexicală a cititorului occidental deține poate informația potrivit căreia majoritatea bisericilor se sprijină pe niște piloni. În mod fundamental, anafora asociativă mobilizează relații de *stereotipie*: pentru a ne asuma o relație, trebuie să trecem prin reprezentarea pe care ne-o facem adesea despre o biserică gotică; într-un fel, anafora este deja inclusă în antecedent. Însă un cititor care ar ignora faptul că bisericile gotice au ca trăsătură esențială coloanele, ar

[268] J.-K. Huysmans, *La Cathédrale*.

Scanned with OKEN Scanner

afla acest lucru prin acceptarea faptului că textul este coerent. Adesea, acest gen de acceptare a coerenţei îmbogăţeşte indirect cunoştinţele cititorului. În schimb, anaforizarea lexicală a „coloanelor" prin „aceste paie" nu se bazează pe o asociere, ci pe o anaforă infidelă care plasează referentul într-o altă categorie: aveam de-a face cu o metaforă pe care cititorul o deduce dintr-un anumit număr de seme comune *coloanei* şi *paiului.*

7.12. Un început de povestire

Începuturile povestirilor sunt interesante în ceea ce priveşte anafora. Pentru a-şi situa universul ficţiunii, naratorul trebuie să introducă un anumit număr de elemente noi în domeniul de cunoaştere propriu cititorului. Să analizăm primele rânduri din *Capodopera necunoscută* de Balzac (1845):

> Într-o dimineaţă friguroasă de decembrie, spre sfârşitul anului 1612, *un tânăr îmbrăcat în haine ponosite* se plimba prin faţa *porţii unei case din strada Les Grands-Augustin*, din Paris. După ce umblă destul de mult timp pe *această stradă*, nehotărât ca un îndrăgostit care nu cutează să intre la prima sa iubită, oricât de uşuratică ar fi ea, trecu, în sfârşit, pragul *acelei uşi* şi întrebă dacă *maestrul François Porbus* era acasă. La răspunsul afirmativ al unei bătrâne care mătura o încăpere de jos, *tânărul* urcă încet scara, oprindu-se la fiecare treaptă ca un proaspăt curtean îngrijorat de primirea pe care avea să i-o facă regele. Când ajunse sus, rămase o clipă pe palier, şovăind să ridice ciocănelul grotesc care împodobea uşa atelierului unde lucra, fără îndoială, *pictorul lui Henric al IV-lea, părăsit*

Scanned with OKEN Scanner

> *de Marie de Medicis pentru Rubens* [...]. Copleşit de mizerie şi uimit în acel moment de îndrăzneala sa, *sărmanul neofit* nici n-ar fi pătruns la *pictorul căruia îi datorăm minunatul portret al lui Henric al IV-lea*, fără ajutorul neaşteptat trimis din întâmplare[269].

Acest text prezintă diverse tipuri de reluare prin grupuri nominale. Vom enumera trei ansambluri:

– anaforele fidele („*un tânăr îmbrăcat ... ponosite*" → „tânărul", sau „poarta unei case" → „acelei porţi") care reiau cel puţin începutul unui grup antecedent;

– anaforele lexicale infidele („un tânăr" → „sărmanul neofit");

– coreferenţa dintre descrierile precise („pictorul lui Henric al IV-lea..." şi „pictorul căruia îi datorăm...").

„Sărmanul neofit" este un bun exemplu de anaforă infidelă garantată doar prin dinamica textului, impusă de enunţător. De fapt, este ceea ce permite ca personajul să poată fi numit astfel; este întreaga prezentare făcută în rândurile de mai sus. Construind pas cu pas imaginea unui personaj timid şi nevoiaş, naratorul îşi rezervă dreptul de a folosi un adjectiv subiectiv cu sens dezavantajos, *ponosit*, care caracterizează indirect o enunţare deosebită şi de a-l asocia lui *neofit*.

Nu la fel se întâmplă pentru coreferenţa dintre „maestrul François Porbus" şi cele două descrieri precise („pictorul lui Henri IV ...", „pictorul căruia ...") care nu se bazează doar pe o cunoaştere enciclopedică, ci şi pe anumite convenţii romaneşti şi, mai mult, pe

---

[269] Honoré de Balzac, *Capodopera necunoscută*, (trad. de N.N. Condeescu), Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1964, pp. 275-276.

Scanned with OKEN Scanner

presupunerea că textul ar fi coerent. De fapt, cum ar putea cititorul să ştie că cel numit rigid „François Porbus" desemnează aceeaşi persoană precum cele două descrieri precise? Poate doar din istoria pe care o ştie, însă este clar că lucrul acesta nu este obligatoriu: la fel de bine, acest personaj se poate să nici nu fi existat odată. Mai degrabă, cititorul va identifica substantivul propriu şi descrierile plecând de la pactul implicit dintre romancierul clasic şi cititor. Acesta din urmă ştie că naratorul trebuie să ofere informaţiile necesare pentru înţelegerea textului şi ştie că şi naratorul cunoaşte acest lucru: pe această bază tacită, se va gândi că nu există nicio capcană, că descrierile trimit doar la un individ din cotext, la cel care este evidenţiat prin povestire, adică bărbatul pe care vrea să-l viziteze personajul. Aici ne dăm seama până unde merg constrângerile generale ale coerenţei textuale şi regulile unui anumit gen de discurs, în speţă romanul istoric din secolul al XIX-lea. Romancierul face un joc subtil: pentru a-l instrui pe ocolite, el se preface că ştie că acesta este un bun cunoscător al istoriei artei. Decât să facă o monografie a lui Porbus, el furnizează mai degrabă elementele esenţiale pentru descrierile precise („*pictorul lui Henric al IV-lea, părăsit de Marie de Medicis pentru Rubens*" şi „*pictorul căruia îi datorăm minunatul portret al lui Henric al IV-lea*") şi lasă în seama cititorului să le asocieze cu substantivul propriu pe care cotextul i-l alege.

Ultimul grup nominal definit „minunatul portret al lui Henric al IV-lea" nu este o descriere care să permită identificarea tabloului în discuţie: *minunat* nu este o proprietate care clasifică prin care s-ar putea selecta un referent şi un unicat (ne imaginăm că nu există doar un

Scanned with OKEN Scanner

singur portret al lui Henric al IV-lea). Nici de anaforă nu este vorba, de vreme ce portretul nu a fost introdus în rândurile anterioare; mai degrabă este vorba de o *înţelegere*: ca şi cum cititorul, cam incert lucru, s-ar fi gândit la acelaşi obiect ca si naratorul. Prezenţa articolului hotărât nu este surprinzătoare: nu este nevoie ca tabloul să fie unic, cititorul este chemat doar să observe un singur referent, portretul asupra căruia romancierul atrage atenţia. În mod imaginar, romancierul îl plasează pe cititor în sfera amatorilor cultivaţi (*cf.* „datorăm" care materializează comunitatea construită prin text). Prezenţa adjectivului afectiv *minunat* întăreşte această înţelegere: cititorul ideal este un amator, erudit, dar şi estet.

Diferenţierea între funcţia de desemnare şi dimensiunea interlocutivă pare artificială: prin desemnare, sunt desemnate împreună, se acceptă o enunţare. Ne-am putut da seama de acest lucru atunci când am evocat „dubla temporalitate narativă" care permite reperarea anumitor deictice în raport cu scena de lectură. Departe de a dispărea, actul naraţiunii contribuie la impunerea coreferinţelor. Astfel se face că anafora „sărmanul neofit" are la bază o evaluare asumată de un cititor care ar fi parcurs deja etapele anterioare ale textului şi care ar fi acceptat să intre în universul configurat de către narator.

7.13. Reluarea imediată

Textul lui Balzac amestecă anaforele nominale cu articolul hotărât şi cu demonstrativul. Această libertate

Scanned with OKEN Scanner

de alegere pe care limba le-o lasă locutorilor i-a interesat pe lingvişti, care s-au întrebat pe ce principii se poate baza ocurenţa dintre cele două forme. S-a observat adesea dificultatea cu care se foloseşte articolul hotărât la substantiv, dacă grupul nominal este plasat *chiar după* introducerea unui nou referent în universul discursiv:

(1) Un călător îşi făcu apariţia. *Acest* călător (**ul*) îi atrase atenţia eroului nostru.

La începutul *Scufiţei Roşii* de C. Perrault, „această femeie bună" reia „bunica ei", plasată chiar înainte; folosirea sintagmei „această femeie bună" ar fi putut produce ezitări asupra identităţii antecedentului: mama sau bunica?

(2) Era odată, într-un sat, o fetiţă, cea mai frumoasă fetiţă din câte s-au văzut. Mama ei o iubea nespus de mult, iar *bunica ei* şi mai mult. *Această femeie bună* îi făcuse fetiţei o scufiţă roşie, care îi şedea atât de bine, că toată lumea o numi Scufiţa-roşie.

În schimb, determinantul hotărât va fi mult mai uşor folosit după o coordonare:

(3) Am văzut intrând un soldat şi un călugăr. Soldatul (**acesta*) ...

În primele rânduri din *Frumoasa din pădurea adormită* de Perrault, reluarea prin „această regină" ar fi foarte dificilă:

Scanned with OKEN Scanner

> A fost odată *un rege şi o regină* care erau atât de necăjiţi că nu aveau copii, atât de necăjiţi cât nu se poate spune. Se duseră la toate apele din lume; încercară totul – legăminte, pelerinaje, rugăciuni – dar în zadar. În cele din urmă *regina* născu totuşi o fetiţă[270].

De fapt, articolul hotărât şi demonstrativul nu au acelaşi mod de operare. Articolul hotărât pune în contrast cel puţin doi termeni nominali exteriori unul celuilalt şi, prin urmare, implică prezenţa unui alt element în cotext: „călugăr" în (3) sau „rege" în (4). Demonstrativul evidenţiază direct un element fără să implice un contrast. În acest sens, demonstrativul păstrează aici o valoare deictică, arată oarecum cu degetul coreferinţa dintre două grupuri nominale dintre care primul este fizic perceptibil în context. Astfel, în descrierea pe care Huysmans o face bisericii, dacă am înlocui „aceste paie" cu „paiele", coreferinţa cu „coloanele" ar deveni mai nesigură: cititorul ar fi nevoit să reconstituie o relaţie metaforică pe care el o consideră evidentă prin „aceste". Această legătură directă făcută de demonstrativ, care impune coreferinţa, explică faptul că anaforele cu *acest* S pot fi, din punct de vedere material, apropiate de termenul anaforizat.

Totuşi, rămâne să explicăm dacă putem avea o reluare imediată prin articolul hotărât, cu un singur antecedent posibil: „Era odată un rege foarte crud căruia îi plăcea vânătoarea. *Regele* avea doi fii..." Potrivit lui G.

---

[270] Charles Perrault, „Frumoasa din pădurea adormită", în *Frumoasa din pădurea adormită. Poveşti. Memorii*, (trad. de Teodora Popa), Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 91.

Scanned with OKEN Scanner

Kleiber[271], se poate explica diferenţa dintre două tipuri de anafore nominale fidele plecând de la caracterul direct sau indirect al relaţiei lor cu termenul anaforizat. Când folosim articolul hotărât, avem în vedere un obiect presupus unic (sau multiplu la plural), bazându-ne pe un ansamblu de „circumstanţe" care justifică desemnarea acelui obiect. Cititorul este cel care trebuie să caute motivele pentru care articolul hotărât poate viza un obiect unic. În cazul unei reluări anaforice cu articol hotărât, „circumstanţa" care permite desemnarea obiectului nu este alta decât fraza care conţine prima menţionare prin *un* + *Substantiv*. Printr-o modalitate *indirectă*, articolul hotărât face ca obiectul în cauză să fie un obiect prin care se verifică o anumită proprietate. În schimb, demonstrativul operează o situare *imediată*, legând grupul nominal de un element prezent în situaţia de enunţare.

Această diferenţă este bine ilustrată prin impersonalele existenţiale. După *Era odată o regină*, putem cu greu adăuga imediat *Regina*... Mai degrabă ar trebui să spunem *Această regină*... În schimb, dacă am adăuga elemente de determinare la prima ocurenţă (de exemplu „o regină foarte zgârcită care avea două fete"), *regina* ar deveni posibilă. În această versiune de la începutul poveştii *Barbă albastră*, de Charles Perrault, avem de-a face cu o reluare prin demonstrativ, însă şi articolul hotărât ar fi fost posibil:

> A fost odată *un om* care avea acareturi frumoase în oraş şi la ţară, vase de aur şi de argint, mobile cu

[271] „Pour une explication du paradoxe de la reprise immédiate", în *Langue française*, nr. 72, 1986.

Scanned with OKEN Scanner

broderii şi caleşti cu totul şi cu totul de aur. Dar, din nenorocire, *acest om* avea barba albastră[272].

Imposibilitatea de a relua imediat *o regină* prin *regina*, atunci când primul termen nu are proprietăţi care să-l determine se explică prin faptul că simpla afirmare a existenţei unui obiect nu este de ajuns pentru a furniza circumstanţele care ar permite o individualizare. Prin adăugarea de relative la „un om", textul lui Perrault îi conferă proprietăţi care permit înţelegerea lui indirectă şi care plasează cea de-a doua frază în continuarea celei dintâi. Prin folosirea lui *acest*, textul lui Perrault desemnează direct referentul lui *un om*, independent de orice altă opinie. Prin folosirea lui *omul*, ar fi prezentat referentul aşa cum este produs prin prima frază, subliniind astfel mai mult înlănţuirea dintre cele două părţi de la începutul poveştii.

Prin urmare, demonstrativul este de preferat pentru a conecta material doi termeni. În:

> În vizuina lui, un iepure se gândea
> (Căci ce altceva să faci într-o vizuină?)
> Şi *iepurele acesta* de moarte se plictisea[273].

demonstrativul întăreşte continuitatea textului dincolo de ruptura pe care o produce cel de-al doilea vers: naratorul îi indică cititorului că vorbeşte tot despre acelaşi iepure. Folosirea lui „acesta", chiar şi într-o digresiune,

---

[272] Charles Perrault, 1968, „Barbă-albastră", în *Frumoasa din pădurea adormită. Poveşti. Memorii*, (trad. de Teodora Popa), Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968, p.109

[273] La Fontaine, *Fabule*, II, 14.

Scanned with OKEN Scanner

privilegiul celui care spune povestea, întăreşte înţelegerea cu cititorul.

În afara strânsei sale legături cu subiectivitatea enunţiativă, determinantul demonstrativ, spre deosebire de anafora realizată cu articol hotărât, introduce o discontinuitate:

– ea poate indica faptul că enunţătorul izolează, desprinde o temă. Ca în exemplul următor:

> Am un păr des, mătăsos, dureros, o masă arămie care-mi ajunge până la talie. Mi se spune adesea că e tot ce am eu mai frumos, iar eu cred că asta înseamnă ca nu sunt frumoasă. *Părul ăsta nemaipomenit* îl voi tăia la douăzeci şi trei de ani, la Paris[274].

demonstrativul izolează tema, plasată la începutul frazei dislocate, o desprinde din cotextul precedent;

– discontinuitatea permite şi o încadrare în altă categorie, un punct de vedere diferit asupra obiectului introdus deja în memoria cititorului:

> Popa Jean Chouart se uita la mortul lui,
> Ca şi cum *această comoară* ar fi trebuit să-l încânte[275].

Reluarea sintagmei „mortul lui" prin „această comoară" impune încadrarea într-o altă categorie surprinzătoare care îi arată cititorului scandalul pe care

---

[274] Marguerite Duras, *Iubitul*, (trad. de Alexandra Emilian), Editura Univers, Bucureşti, 1987, pp. 37-38.

[275] La Fontaine, *Fabule*, VII, 11.

Scanned with OKEN Scanner

fabula vrea să-l denunţe: pentru preot, moartea este percepută ca o afacere bănoasă.

În acest fragment din *Piele-de-măgar*, cele două tipuri de discontinuitate pot fi puse în contrast:

> Cu toate acestea, infanta ajunse într-un oraş frumos, la poarta căruia se afla o fermă mare, a cărei stăpână avea nevoie de o slugă ca să-i spele cârpele de bucătărie şi să cureţe coteţul curcanilor şi cocina porcilor. *Această femeie*, văzând-o pe *această drumeaţă atât de murdară*, îi ceru să intre la ea în slujbă.

„Această femeie" permite desprinderea din discurs a unei noi teme, izolată la începutul frazei; înainte, infanta era tema discursului. În schimb, anafora lexicală „această drumeaţă atât de murdară" reia nu atât „infanta", cât felul în care femeia de la fermă o vede pe tânără, o privire prin care personajul, până în acel moment fiica regelui, este plasat în categoria servitorilor.

7.14. Demonstrative insolite şi de memorie

Acesta nu serveşte doar la reluarea unui element din cotextul anterior. El funcţionează şi în textele literare pentru a desemna, într-un fel **insolit**[276], un referent care nu a fost introdus în text. Astfel, în acest început de roman:

---

[276] M.-N. Gary-Prieur şi M. Noailly au vorbit despre „demonstrative insolite" (*Poétique*, nr. 105, pp. 111-121).

Scanned with OKEN Scanner

> Ideea să cumpere *calul acesta* li se păruse bună la toţi trei. Chiar dacă n-o să ajute decât să aibă Iosif bani de ţigări[277].

Folosirea unui „demonstrativ de deschidere" pare anormală, de vreme ce nu există nici un antecedent şi, mai mult, nici un mijloc de identificare a calului cu pricina. Citi-torul este obligat să găsească un **centru deictic** (=instanţa căreia să îi atribuie mărci de subiectivitate într-un text cu non-persoană), chiar dacă nu dispune de nici o informaţie pentru a face acest lucru. O asemenea folosire a demonstrativului conduce la crearea unei empatii a cititorului faţă de centrul deictic, empatie mult mai puternică decât cea cu un simplu articol hotărât, încetinind accesul cititorului la referent, şi, mai mult, organizarea universului fictiv[278].

Naraţiunea clasică nu agreează asemenea folosiri transgresive prin care se consideră că cititorul cunoaşte atât centrul deictic, cât şi referentul vizat. O modalitate de a păstra efectul de empatie asociat demonstrativului atunci când cititorului i se pun la dispoziţie mijloace mai mult sau mai puţin precise de identificare a referentului constă în combinarea substantivului cu un adjectiv, cu un grup prepoziţional sau cu o frază care să îi atribuie proprietăţi specifice. Două mari tipuri sunt folosite:

– generalizările, plecând de la cazuri particulare:

---

[277] M. Duras, *Stăvilar la Pacific*.

[278] Asupra acestei chestiuni a demonstrativelor de deschidere în romane, a se vedea articolul lui G. Philippe: „Les démonstratifs et le statut énonciatif des textes de fiction: l'exemple des ouvertures de roman" , în *Langue française*, nr. 120, 1998, p. 51-65).

Scanned with OKEN Scanner

> Persoanele care îşi petrec toată ziua pe bulevard, stând pe scaune [...] lăsau să le mijească pe faţă surâsul caracteristic al parizienilor, atât de plin de ironie, de batjocură sau de compătimire, surâs care nu apare însă, parizianul fiind blazat în privinţa tuturor înfăţişărilor posibile, decât atunci când e vorba de foarte rare curiozităţi vii[279].

Datorită determinărilor pe care le asociază substantivului, autorul face două lucruri în acelaşi timp: caracterizează un anumit obiect (în cazul de faţă, zâmbetul anumitor persoane într-un anumit loc), prezentându-l ca pe un exemplar dintr-o clasă pe care o reconstituie. Empatia ia forma înţelegerii culturale, a împărtăşirii unui univers de stereotipuri.

– evocarea unei experienţe personale: aici, centrul deictic este un personaj bine identificat; alegerea demonstrativului provoacă o puternică empatie, cititorul având impresia că poate ajunge la referenţi prin conştiinţa personajului:

> Înainte s-adoarmă, s-a gândit la singurătatea lui, *la vremea aceea cu Gaubert şi Mamèche*. Apoi s-a gândit cu multă căldură numai la Mamèche. Dacă ar fi fost mai tânără... E o nebunie să-şi spună asta, dar nebunie este şi *ura aceasta cumplită pe care i-o arată lumea, începând cu soarele şi până la firele de iarbă*[280].

---

[279] Honoré de Balzac, *Vărul Pons*, (trad. de N.N. Condeescu), Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1964, p. 7.

[280] J. Giono, *Otava*, cap. al IV-lea.

Scanned with OKEN Scanner

După cum se observă, *aceea* nu caracterizează neapărat un anumit referent, ci împărtăşeşte o experienţă familiară a personajului.

Cât priveşte cele două utilizări, lingviştii vorbesc despre **deixis de memorie**: la drept vorbind, nu este vorba nici de o anaforă, nici de o utilizare deictică prin care s-ar viza un referent prezent în context, care să fie şi accesibil cititorului.

7.15. Anaforă şi text literar

Privind operele literare în propria lor economie, înţelegem în ce sens ele exploatează relaţiile anaforice. De exemplu, faptul că Balzac îl foloseşte abuziv pe *acest* generalizant poate fi raportat la estetica lui: de fapt, proiectul *Comediei umane* urmăreşte tocmai să extragă generalul din particularul unui personaj, să povestească o întâmplare cu morală. Însă acest procedeu face parte şi din contractul narativ: această folosire a demonstrativului îi lasă naratorului posibilitatea de a-şi manifesta superioritatea fără să-l încarce pe cititor: procedează ca şi cum referentul i-ar fi familiar, furnizându-i şi mijloacele cu care să îl construiască. În acest fel, cititorul apare ca *alter ego*, dar şi ca ucenic al naratorului.

Pe de altă parte, folosirea determinanţilor demonstrativi, pentru care cititorul nu are acces nici la centrul deictic, nici la referent, este caracteristică unei anumite literaturi narative moderne, care tinde să fie foarte exigentă cu cititorul şi să îngreuneze accesul către un univers fictiv pe care-l construieşte. Nu se presupune că acest univers ar avea consistenţa şi plenitudinea unui

Scanned with OKEN Scanner

univers real comun, ci că ar fi, în mod radical, lacunar sau vag.

Mai mult de-atât, reluările anaforice nu ar putea fi separate de crearea textului în care ele apar. Ne putem da seama de acest fapt la Flaubert, comparând două fragmente din romanele *Salammbô* şi *Educaţia sentimentală*. În ambele cazuri, la începutul povestirii, este vorba despre introducerea personajului feminin central:

> Terasa cea mai înaltă a palatului se lumină dintr-o dată şi poarta din mijloc se deschise. O femeie, fiica lui Hamilcar, se ivi în prag, înveşmântată în negru. Ea coborî scara piezişă a catului de sus, apoi scara a doua, a treia şi se opri pe terasa cea mai apropiată, în vârful treptelor împodobite cu boturi de corabie. Nemişcată, cu fruntea spre pământ, îi privea pe soldaţi.
>
> În spatele ei, de-o parte şi de alta a scării, se înşira alaiul a două rânduri de oameni palizi, înfăşuraţi în rochii albe, cu ciucuri roşii, care le atingeau călcâiele. N-aveau păr pe cap, nici barbă, nici sprâncene. În mâinile lor strălucind de inele ţineau câte o liră mare şi cântau toţi cu glas înalt un imn de slavă către zeiţa Cartaginei. Erau preoţii eunuci din templul lui Tanit, pe care Salammbô îi chema adesea la ea.
>
> (*Salammbô*)

Avem de-a face cu un roman istoric de factură clasică în care informaţiile sunt introduse progresiv. Personajul este prezentat ca într-un film „peplum", filmat cu o cameră care, înainte de a trece la detalii, încadrează subiectul care înaintează în decor. Salammbô este mai întâi „o femeie" şi doar apoziţia „fiica lui Hamilcar" permite o identificare. Plasând un grup nominal în apoziţia altuia, coreferinţa lor apare *ipso facto* ca o

Scanned with OKEN Scanner

reamintire, oarecum laterală, fără a o explicita. Presupunând că cititorul ştie cine este Hamilcar, asocierea se face imediat. „O femeie" este reluat printr-o serie de anafore pronominale („ea..."), apoi apare ca substantiv propriu „Salammbô". Cititorul poate stabili coreferinţa între acest nume şi „fiica lui Hamilcar" pe două căi: a) pe baza cotextului: prin faptul că se spune că o anume Salammbô îi cheamă adesea pe preoţi în casa ei şi că aceşti preoţi se găsesc chiar lângă fiica lui Hamilcar în palatul lui, conchidem, în mod natural, că Salammbô şi fiica lui Hamilcar sunt una şi aceeaşi persoană; b) pe baza convenţiilor naraţiunii clasice: acest tip de narator nu are „dreptul" să introducă substantive proprii fără a le asocia imediat cu o caracterizare, fie ea şi minimală. În aceste condiţii, cititorul leagă imediat substantivul propriu de personajul feminin încă anonim.

Acest tip de prezentare este un fel de „cadrare" care înscrie noul personaj într-un spaţiu balizat în prealabil; se potriveşte unui roman istoric în care naratorul nu percepe lumea prin singularitatea unei conştiinţe. *Educaţia sentimentală* începe cu totul altfel:

> [...] Frédéric, ca să ajungă la locul lui, împinse grilajul clasei I şi deranjă doi vânători cu câinii lor.
>
> Fu ca o apariţie.
>
> Ea era aşezată în mijlocul băncii, singură de tot, sau cel puţin el nu desluşi pe nimeni, uluit de privirea ochilor ei. Când trecu el, ea ridică fruntea; el îşi strânse umerii fără să vrea. După ce se aşeză ceva mai departe pe aceeaşi latură, o privi.
>
> Avea o pălărie mare de paie, cu panglici roz care-i palpitau în vânt la spate. Bandourile negre îi conturau

Scanned with OKEN Scanner

> coada sprâncenelor lungi, coborau foarte jos şi păreau a-i strânge drăgăstos ovalul chipului [...][281].

Evident, acest text încalcă obiceiurile naraţiunii canonice, de vreme ce necunoscuta este numită „ea" fără ca pronumele să fie anafora unui determinant anterior. O asemenea folosire nu este transgresivă decât aparent, căci în universul romanesc „ea" este adevăratul nume al femeii iubite. Pronumele fără antecedent nu apare aici ca un procedeu de anticipare, în aşteptarea substantivului propriu care va veni să îl completeze: el însuşi funcţionează ca un substantiv propriu. Două paragrafe mai încolo, textul vorbeşte despre sentimentul pe care Frédéric îl are în faţa ei ca o „curiozitate dureroasă care nu avea limite". Unul dintre avantajele majore ale unui pronume precum *ea* este tocmai acela că depăşeşte orice limită făcând să coincidă cumva universalul cu particularul. În afara contextului, *ea* nu are alt conţinut semantic decât că este o formă de feminin, singular, că poate desemna astfel orice femeie. Folosit în romanul lui Flaubert ca un indicator rigid, „ea" face trimitere la *o* unică femeie care este pentru erou *Femeia*. De altfel, ca formă de „non-persoană", acest pronume trimite la un individ plasat în afara sferei vorbirii, cu tot ceea ce implică aici distanţarea ca punere în valoare. I se adaugă şi carenţa pronominalizării: chiar folosit în roman ca substantiv propriu, *ea* rămâne, prin natură, un termen non-saturat semantic, ce deschide calea căutării unui substantiv care ar putea să-l fixeze. Cele două aspecte

---

[281] Gustave Flaubert, *Educaţia sentimentală*, (trad. de Lucia Demetrius), Editura Univers, Bucureşti, 1976, p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

converg, justificând caracterul nelimitat al sentimentului eroului. Lipsa limitelor rezultă astfel din *limita* la care se găseşte acest personaj: introdusă ca „o apariţie", ea se găseşte între omenesc şi ceresc, între singular şi universal, între numit şi nenumit, între accesibil şi inaccesibil etc.

Valoarea originală a pronumelui este confirmată prin întregul roman în care acest personaj apare descris în două feluri: „ea" şi mai puţin „doamna Arnoux". F. Corblin[282] a remarcat că *Educaţia sentimentală* nu a folosit un grup nominal cu articol hotărât (de exemplu „inspiraţia lui Frédéric", „stăpâna casei" etc.) pentru a o descrie. Este un caz extrem şi revelator: prin „ea", femeii nu i se atribuie proprietăţi contingente sau un punct de vedere deosebit, ci apare ca o esenţă pură, percepută absolut. Este ceea ce confirmă alegerea unei alte desemnări, „doamna Arnoux" care nu este o descriere definită, ci un termen de adresare: aşa se numeşte şi este contingent ca această femeie să fie soţia lui Arnoux (de altfel, romanul insistă mereu pe lipsa oricărei legături afective între cei doi soţi).

La Flaubert, această folosire aparte a pronumelui contribuie, printre altele, la instituirea unui univers textual ideal, omogen, despre care vorbea şi Proust. La fel ca imperfectul sau ca discursul indirect liber, lipsa descrierilor definite, reiterarea constantă a lui *ea* îi asigură stilului său „aşternerea marelui trotuar rulant", „continuitatea ermetică" specifică.

---

[282] F. Corblin, „Les désignateurs dans les romans", în *Poétique*, nr. 54, 1983.

Scanned with OKEN Scanner

7.16. Coerenţă şi literatură

Tocmai am văzut că, atunci când este vorba despre un text literar, anafora nominală nu mai respectă regulile obişnuite. De fapt, factorul de coeziune pare a fi compensat de un altul. După cum discursul literar se bucură de o receptare „hiperprotejată" din partea publicului – adică cititorii sunt dispuşi să facă efortul necesar pentru a acoperi carenţele aparente ale enunţurilor –, şi autorii au capacitatea de a recurge la strategii specifice de organizare textuală.

De exemplu, când Kafka[283] începe *Vânătorul Gracchus*:

> (1) Doi copii stăteau lângă un perete de pe peron şi se jucau zaruri. (2) Un bărbat îşi citea ziarul pe treptele unui monument, la umbra eroului ce-şi învârtea sabia ameninţător deasupra capului. (3) O fată îşi umplea găleata cu apă din fântână. (4) Un vânzător de fructe stătea întins lângă marfă şi se uita spre lac. (5) Doi oameni care beau vin se zăreau în fundul unui cabaret prin uşa larg căscată şi prin ferestrele deschise [...].

Aici nu este vorba nici de o progresie tematică evidentă, nici de o temă-titlu explicită, nici de anafore lexicale sau pronominale. Pare a fi o discontinuitate de la o frază la alta. Totuşi, cu toate că *coeziunea* pune probleme, nimeni nu va spune că este vorba despre *incoerenţă* în cazul de faţă.

---

[283] Am modificat puţin traducerea făcută în limba franceză de A. Vialatte (Kafka, *Œuvres complètes*, Gallimard, La Pléiade, tome II, p. 452) pentru a reduce din textul original.

Scanned with OKEN Scanner

Cititorul va găsi coerenţa presupunând că aceste fraze descriu un singur loc şi că trimit către un spectator implicit (a cărui prezenţă apare discret în (5): „se zăreau..."). Însă, el se poate baza pe o serie riguroasă de paralelisme sintactico-semantice:

– primele patru fraze sunt organizate identic: nişte grupuri nominale subiect non-definite şi care indică fiinţe omeneşti, urmate de un grup verbal;

– fiecare dintre fraze are un element circumstanţial de loc introdus printr-o prepoziţie;

– textul nu are nicio subordonare, ci numai două coordonări prin *şi* ale căror poziţii arată astfel:

(1) grup nominal – grup verbal *şi* grup verbal.
(2) frază simplă.
(3) frază simplă.
(4) grup nominal – grup verbal *şi* grup verbal.

Cu asemenea paralelisme puternice suntem mai aproape de izvoarele poeziei care, după celebra formulă a lui Jakobson, tinde să „proiecteze principiul echivalenţei de pe axa selectării pe axa combinării", adică să instituie reţele de echivalenţe care modifică linearitatea discursului. În virtutea acestui principiu, putem considera că următorul început dintr-un poem de Appollinaire are o anumită coerenţă:

Există un vas care mi-a dus iubita departe
În ceruri sunt şase cârnaţi şi noaptea ce cade
momeşte cu ei stelele ca să se nască
Există un submarin inamic care îmi duşmăneşte
iubirea [...].

Scanned with OKEN Scanner

La prima vedere, această secvenţă pare fără noimă. Însă simetriile impuse de decuparea în versuri şi de *Există* care precedă grupurile nominale cu articol nehotărât tind să plaseze *vas*, *cârnaţi* şi *submarin* în aceeaşi paradigmă şi să interpreteze *cârnaţii* ca pe un „balon militar de observaţie", şi nu ca pe un aliment.

Concluzii

Din moment ce ne interesează lingvistica textuală, este imposibil să facem abstracţie de contextul enunţării, materializat în **genul de discurs** de care aparţine enunţul în cauză. Dacă nu se ţine seama de acest fapt, nu se poate declara independent că un text este coerent sau incoerent, organizat corect sau incorect. Gramaticienii textului au revenit treptat la ideea potrivit căreia ar exista reguli pentru o bună formare textuală, la fel cum există şi reguli pentru o bună formare sintactică: determinarea coerenţei implică o muncă de interpretare ce ţine de cititor sau de ascultător. Ne interesează şi operaţiile pe care cititorul/ascultătorul le pune în practică pentru a construi coerenţa, şi, mai ales, normele pe care textul se presupune că le respectă. Prin urmare, studierea coerenţei textuale reiese din **pragmatica textuală** în care s-ar asocia relaţii gramaticale şi relaţii interlocutive, trecând prin problematica genurilor de discurs.

Lecturi recomandate

ADAM J.-M.,
1992 – *Textele: tipuri şi prototipuri*, Institutul European, Iaşi.

Scanned with OKEN Scanner

(O prezentare didactică a diferitelor tipuri de secvenţe.)
1999 – *Lingvistica textuală. De la genurile de discurs la texte*, Iaşi, Institutul european.
(Cartea prezintă factorii care conduc la coerenţa textuală articulaţi pe genurile de discurs.)

ARABYAN M.,
1994 – *Le paragraphe narratif*, L'Harmattan, Paris.
(Un amplu studiu despre rolul paragrafului în naraţiunea literară.)

CHAROLLES M.,
1978 – „Introduction aux problèmes de la cohérence des textes", *Langue française*, nr. 38, pp. 7-41.
(O evocare a principalelor fenomene privind coerenţa.)
1988 – „Les études sur la cohérence, la cohésion et la connexité textuelles depuis la fin des années 1960", în *Modèles linguistiques*, X, 2, Presses universitaires de Lille, pp. 45-66.
(Un bun rezumat al evoluţiei gramaticii textului din primii douăzeci de ani.)
2002 – *La Référence et les Expressions référentielles en français*, Ophrys, Paris.
(Anafora este analizată în cadrul mai larg al diferitelor modalităţi de redare a referentului în limba franceză.)

COMBETTE B.,
1988 – *Pour une grammaire textuelle, la progression thématique*, De Boeck-Duculot, Paris-Gembloux.
(O introducere clară în analiza progresiei tematice; deschide accesul către studiile Şcolii de la Praga.)

CORBLIN F.,
1995 – *Les formes de reprise dans le discours. Anaphore et chaînes de référence*, Presses universitaires de Rennes.
(O sinteză despre anaforă, mai ales despre anafora nominală.)

Scanned with OKEN Scanner

GOUVARD J.-M.,
1998 – *La Pragmatique. Outils pour l'analyse littéraire.*
(Cea de-a doua parte este consacrată substantivului propriu a cărui semantică este studiată cu ajutorul textelor literare.)

KLEIBER G.,
2001 – *L'anaphore associative*, Paris, PUF
(Un studiu clar și foarte bogat despre anafora asociativă care permite parcurgerea tuturor chestiunilor privind anafora lexicală.)

LANGUE FRANÇAISE, nr. 120: „Les démonstratifs: théories linguistiques et textes littéraires", M.-N. Gary-Prieur și M. Léonard (coord).
(O serie de studii privind folosirea determinantului demonstrativ în textele literare.)

MILNER J.-C.,
1982 – „Théorie de la référence"; prima parte din *Ordres et raisons de langue*, Editions du Seuil, Paris.
(O prezentare riguroasă a problematicii coreferinței și a anaforei plecând de la conceptele de „referință actuală" și „referință virtuală".)

Exerciții

▪ *7.1. Analizați în macropropoziții narative următoarea fabulă de La Fontaine:*

Calul și măgarul

1 Pe lumea asta-i bine să te ajuți cu orișicine.
Murind vecinul tău de lângă casă,
Pe umerii tăi el grijile le lasă.

Scanned with OKEN Scanner

Un măgar ce se-nsoţea c-un cal cam necioplit,
Acesta nu-şi ducea decât ce-avea menit,
Iar sărmanul dobitoc împovărat, el cădea pierit.
El se rugă de cal să îl ajute şi pe el niţel:
Că de nu, în oraş, nu va ajunge viu defel.
„Rugămintea-mi, zise el, nu e neîndreptăţită:
Povara mea e-un joc, pe jumătate împărţită".
Dar calul nu se învoi şi-ntors aşa-ntr-o doară;
El îşi lăsă tovarăşul împovărat să moară,
Recunoscu că el greşise şi rău are să-i pară.
Astfel măgarul, în această aventură,
Lăsă din spate a lui încărcătură,
Cu tot cu pielea-i pe deasupra.

▪ *7.2. Studiaţi reluările nominale (repetiţia, pronominalizarea, anafora lexicală fidelă şi infidelă). Există o legătură între întâmplarea povestită şi repartizarea anaforei?*

▪ *7.3. Următoarele două texte sunt începuturi de povestire. Primul este un basm, al doilea o nuvelă care face parte din „Scene de viaţă privată" din* Comedia umană. *Comparaţi strategiile de reluare nominală utilizate; ţineţi seama de diferenţele dintre cele două genuri de discurs:*

(1) A fost odată un negustor care era foarte bogat. El avea şase copii, trei băieţi şi trei fete; şi pentru că era un om citit, nu precupeţea nimic pentru educaţia copiilor lui şi le aducea tot felul de învăţaţi. Fiicele sale erau foarte frumoase; însă cea mică era cea mai admirată şi nu era numită, încă de când era mică, sub alt nume decât *copila*

Scanned with OKEN Scanner

cea frumoasă; aşa îi rămase numele: de aceea, surorile erau foarte invidioase. Cea mică, mult mai frumoasă decât surorile ei, era la fel de bună ca şi ele. Primele două născute erau cele mai orgolioase, pentru că erau bogate[284].

▪ *7.4. Ce tipuri de secvenţe apar în următoarele două texte? Cum sunt ele articulate?*

(Frédéric Moreau, eroul din *Educaţia sentimentală* şi prietenul său Hussonet asistă la jefuirea din Tuileries în timpul revoluţiei de la 1848)

(1) Nu se mai auzeau decât paşii făcuţi de toţi *pantofii*, o dată cu plescăitul vocilor. Mulţimea inofensivă se mulţumea doar să privească. Dar, din când în când, un cot scurt lovea printr-un geam; sau o vază, o statuetă se prăbuşea la pământ de pe o consolă. *Lambriurile din lemn* pocneau apăsate. Toate *feţele* erau îmbujorate, *sudoarea* curgea în picături mari; Hussonet făcu următoarea remarcă:

– Eroii nu-mi miros a bine !

– Ah! Sunteţi sâcâitor, răspunse Frédéric.

Şi împinşi fără voia lor, intrară într-*un apartament* în care se întindea, până-n tavan, *un baldachin din velur roşu*. În partea de jos a tronului stătea aşezat *un proletar* cu barba neagră, cu *cămaşa* desfăcută, avţnd un aer hilar şi stupid ca o maimuţă. Alţii urcau cu greu *estrada* ca să se aşeze la locurile lor.

– Ce mit! spuse Hussonet. Iată poporul suveran!

---

[284] Dna Leprince de Beaumont, *Frumoasa şi bestia*.

Scanned with OKEN Scanner

– Măi să fie! cum se mai clatină! Corabia Statului se leagănă pe o mare furtunoasă! Trăncăneşte! Trăncăneşte!

(partea a III-a, cap.I)

(2) Gândindu-mă la sală îmi veni o idee neaşteptată. Numaidecât lacrimile mele se opriră. M-am simţit mai tare, mai liniştit. M-am ridicat şi, cu *acel pas sigur al omului care tocmai a luat o nestrămutată hotărâre*, am pornit-o înapoi, spre Sarlande.

Dacă vreţi să ştiţi ce nestrămutată hotărâre a luat Piciul, ţineţi-vă după el până la Sarlande, de-a curmezişul *acelei câmpii întinse şi albe*; urmăriţi-l pe străzile întunecoase şi pline de noroi ale oraşului; urmăriţi-l sub portalul liceului; urmăriţi-l în sală, în timpul recreaţiei, şi băgaţi de seamă cu ce ciudată stăruinţă se uită la marele inel de fier care se leagănă în mijloc. După recreaţie, mai urmăriţi-l până la sala de meditaţie, suiţi-vă cu el pe catedră şi citiţi peste umărul lui *această scrisoare dureroasă pe care o scrie în mijlocul tărăboiului şi al copiilor îndârjiţi*:

Domnului Jacques Eyssette,
strada Bonaparte, la Paris

„Iartă-mi, mult iubitul meu Jacques, durerea pe care ţi-o pricinuiesc. Pe tine, care nu mai plângeai, te voi face să mai plângi o dată. Va fi ultima, într-adevăr... Când vei primi *scrisoarea aceasta*, bietul tău Daniel va fi mort..."

Aici tărăboiul din sala de meditaţie se înteţeşte. Piciul se opreşte şi împarte câteva pedepse la dreapta şi la stânga, dar cu gravitate, fără mânie.

Scanned with OKEN Scanner

▪ *7.5. Analizaţi determinanţii din grupurile nominale puse în italice din următoarele două texte.*

▪ *7.6. Analizaţi folosirea lui „acest" din textul următor:*

Ea acceptă: se simţi salvată. Peste cincisprezece zile debuta la Bobino.

Această nouă viaţă îi fu pe plac. Aşa cum toate nenorocirile pe care mizeria şi instigarea le târăsc prin coteţele unui oraş, tot aşa ea simţea, fără să vrea, în ciuda unei lehamite oribile ce o apucase încă din primele momente, *acest straniu regret, această teribilă boală care face ca orice femeie care a trecut prin această viaţă să se întoarcă din nou zi după zi.*

Acest trai de febre şi de beţii, de aţipiri învinse, de veşnice trăncăneli, de du-te vino, de intrări, de ieşiri, de urcări, de coborâri de scări, de oboseli amăgite cu alcool şi râsete, îi fascinează *pe aceşti mizerabili* cu atracţia şi ameţeala prăpăstiilor.

Ceea ce o salvase pe Marthe de la o întoarcere înspăimântătoare, era mai întâi puţinul timp pe care l-a petrecut în *acea casă* (= o casă închisă), era mai ales viaţa nebună din culise, *această expunere în faţa unui public cu ochi strălucitori, această camaraderie cu actorii, această grabă, această înghesuire a tuturor minutelor*, seara când se îmbrăca şi îşi repeta rolul.[285]

▪ *7.7. Analizaţi progresia tematică din acest fragment de Bernardin de Saint-Pierre:*

---

[285] J.-K. Huysmans, *Marthe*, cap.al III-lea, 1876.

Scanned with OKEN Scanner

În anul 1726, un tânăr din Normandia, pe numele său domnul de la Tour, după ce se străduise în zadar să capete o slujbă în Franţa sau un sprijin din partea familiei sale, se hotărî să vină aici, pe insulă, să-şi încerce norocul. Avea cu el o tânără pe care o iubea din toată inima şi de care era tot atât de mult iubit. Ea era dintr-o veche şi bogată familie din provincia ei natală; o luase de soţie în taină, fără zestre, deoarece părinţii ei se împotriviseră deoarece soţul nu era om de rang. Domnul de la Tour îşi lăsă soţia pe insulă, la Port-Louis, şi plecă mai departe spre Madagascar, cu speranţa că va reuşi să cumpere acolo câţiva sclavi negri şi că se va întoarce cât de curând ca să-şi formeze un cămin. Debarcă în Madagascar tocmai în preajma anotimpului ploios, care începe cam pe la jumătatea lunii octombrie; şi, în scurtă vreme după sosirea lui, se prăpădi răpus de ciumă, molimă ce bântuie şase luni din an pe acele meleaguri şi din pricina căreia europenii nu vor putea niciodată să se stabilească acolo. Lucrurile pe care le dusese cu el se risipiră, aşa cum se întâmplă îndeobşte cu aceia care se sting departe de patrie. Soţia lui, rămasă pe Île-de-France se pomeni văduvă peste noapte, însărcinată şi fără să aibă nimic altceva decât o negresă, într-o ţară în care nu se bucura de încredere şi nici de o situaţie proprie. Cum nu voia să ceară sprijinul niciunui bărbat după moartea singurului om pe care-l iubise, nefericirea ei îi dădu curaj. Ea se hotărî ca, împreună cu negresa ei, să lucreze un petec de pământ ca să-şi poată scoate pâinea cea de toate zilele.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CHEIA EXERCIȚIILOR

În cele ce urmează, nu vom propune o cheie exhaustivă a exerciţiilor, din motive de spaţiu. Vom aborda însă diverse tipuri de dificultăţi, astfel încât să ghidăm cititorul în rezolvarea textelor rămase fără cheie.

▪ *1.1*

Persoanele: după cum reiese din acordul adjectivului la singular (*insuportabil*) şi din înlocuirea lui *dumneavoastră* cu *tu*, în a patra replică, *dumneavoastră* din *dumneavoastră sunteţi insuportabil* este un „tu" amplificat al formei numite de politeţe, care indică non-apartenenţa la sfera menţionată. Putem să-l punem în contrast cu „eu"-ul amplificat, acel *noi* inclus în *am cumpărat*, care trimite la „eu" + „tu"; într-adevăr, restul frazei include un *tu* care trimite la acelaşi co-enunţător ca şi pronumele „dumneavoastră", folosit iniţial. În ceea ce priveşte determinantul *dumneavoastră*, el asociază ambreiorul personal *dumneavoastră* şi o relaţie sintactică interpretată drept posesivă.

Reperări temporale: *după optsprezece ani* nu este un element deictic, căci nu presupune o reperare faţă de momentul enunţării, ci faţă de un reper implicit, indicat, în continuare, de cotext (vizita castelului). În schimb, *acum optsprezece ani* este deictic, având drept punct de reper prezentul enunţării.

Reperări spaţiale: *în al doilea turnuleţ* nu este un element deictic, deoarece presupune o reperare faţă de un element ce aparţine cotextului, castelul de Fourchevif. *Acolo* nu este nici el deictic; enunţătorul evocă o situaţie de enunţare trecută (*cf.* în ordinea temporală „în acel moment"), reperată graţie cotextului şi explicitată graţie adverbului *aiurea*, care nu are nevoie de un reper: referinţa sa nu variază în funcţie de mediul spaţio-temporal al ocurenţei sale enunţiative şi nici în funcţie de context.

Elemente de morfologie demonstrativă: pentru a simplifica lucrurile, le-am separat de indicatorii spaţiali. Inclus într-un fragment în discurs direct, primul cuvânt *asta* este deictic (chiar dacă referinţa sa este elucidată în mod indirect de cotext). Cât despre *aşa ceva*, această sintagmă are un statut diferit: ea reia *să locuim aşa ceva şi să ne numim Potard*. Acelaşi lucru se aplică şi în cazul lui *cel* şi *asta*, care reiau respectiv un GN (*numele*) şi un fragment de discurs (*l-am găsit pe cel de Fourchevif*). Aici, cuvântul a*sta* este neutru. El nu reia grupuri nominale, ci enunţuri. În schimb, *cel*, care reia un substantiv, poartă marca genului acestui antecedent.

▪ *1. 3*

În textul din Labiche, există o confruntare între vorbirea aristocrată (în care soţii îşi vorbesc cu „dumneavoastră") şi vorbirea burgheză (în care soţii se tutuiesc). Baroana încearcă să impună un cadru aristocratic conversaţiei, dându-i astfel de înţeles soţului său că refuză să evoce trecutul soţilor Potard. Soţul, în schimb, încearcă să impună adresarea cu *tu* când aminteşte de originea lor burgheză. În această discuţie,

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce este spus este în armonie cu felul în care este spus: conflictul se desfăşoară simultan pe două niveluri: cel al „conţinuturilor" şi cel al „cadrului" conversaţional.

▪ *1. 7*

– Dacă naratorul din nuvela lui Maupassant ar fi folosit pronumele *ei* al non-persoanei, ar fi realizat o ruptură între narator şi personaje. Folosindu-l pe *on*[286] – „comme on dit dans la famille" („cum se spune în familie"), se situează la graniţă: parţial, adoptă punctul de vedere al personajelor, însă nu renunţă la persoana a treia singular şi nici nu trece la o formă de discurs indirect. Cititorul se regăseşte astfel atât în interiorul, cât şi în afara universului familiei Chantal. Acest *on* prezintă de asemenea avantajul de a introduce referentul: după cotext, prima sa ocurenţă trimite la membrii familiei Chantal, în timp ce a doua sa ocurenţă, doar la doamna Chantal, însă fără a exclude atitudinea pe ansamblul familiei. Acelaşi *noi* desemnează atât familia, cât şi pe fiecare membru în parte, ca şi cum colectivitatea ar transcende individul: doamna Chantal se duce să facă „marile provizii", într-un fel trimisă de grup. După cum vedem, *on* joacă pe două graniţe: între narator şi personaje, şi între personaje.

– La Bosco, pronumele *on* permite o trecere lină a punctului de vedere de la *eu*, la cel al unei colectivităţi anonime, însă familiare, cea a locuitorilor din regiune. După *chez soi* (*la tine)* şi *on s'abrite (ne adăpostim)*, care evocă colectivitatea, vine *j'habite* (*locuiesc)*, apoi trei de *on*, din nou doi de *je* (*eu*), şi în final *on*. Acest du-te-vino este caracteristic romanului „regionalist", în care se

[286] A se vedea *supra* capitolul dedicat pronumelui „on" (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

descriu obiceurile unei regiuni, povestindu-se, în acelaşi timp, o aventură deosebită, din punctul de vedere al unui subiect ancorat în ea.

▪ *1. 8*

În primul paragraf putem delimita un pasaj de discurs indirect, povestit din punctul de vedere al lui André Steindel: „Teancuri de facturi [...] câteva pagini"; cititorul vede prin intermediul privirii lui André. În cel de-al doilea paragraf, enunţul „se auzea o voce feminină fredonând" ţine tot de punctul de vedere al lui André, însă de data aceasta este vorba despre o percepţie sonoră. În schimb, în al doilea paragraf, pasajul „Copilul îşi adora părintele [...] dragostea pentru un necunoscut" este raportat din punctul de vedere al naratorului: desemnările „copilul", „D-na Steindel", „fiul său") şi cunoştinţele transmise exclud punctul de vedere al personajului. Vom remarca, şi într-un caz, şi în celălalt, rolul crucial jucat de imperfect în delimitarea fragmentelor ilustrative pentru punctul de vedere folosit.

▪ *2.1*

Acest pasaj este un exemplu ilustrativ de naraţiune clasică. Naraţiunea este făcută pe modul „povestirii" la perfectul simplu şi la imperfect, întreruptă în mod constant de fragmente de dialog înlănţuite teatral care ţin de „discurs" (vom compara acest mod de naraţiune cu cel din Marguerite Duras în 2.2).

Primul paragraf aparţine „povestirii". Al doilea începe cu o replică de „discurs", urmată de o întoarcere la „povestire" (*şi deodată* [...] *se închiseră*); prezenţa unui viitor simplu cu o puternică încărcătură modală (*nu va*

Scanned with OKEN Scanner

putea fi egalată) asociat cu *pentru mine* arată că segmentul *cu o voce a cărei melodie armonioasă nu va putea fi egalată de nimic altceva, pentru mine* ţine de „discurs". În al treilea paragraf, „discursul" alternează cu „povestirea" ; „povestirea" se regăseşte în: *Şi poate că mai adăugă: ...Sau poate că mi-o spusei eu mie însumi... însă deodată, aruncându-mă în genunchi în faţa ei şi cuprinzând-o pios în braţe.* Prezenţa adverbului modal „poate" marchează totuşi o interferenţă a „discursului", interferenţă existentă prin faptul că „eu" se referă atât la narator, cât şi la personaj. La fel, propoziţia incidentă *nu mai ştiu* intercalează un paragraf de „discurs" între două fragmente de „povestire": ea este raportată la situaţia de enunţare a naratorului şi nu a întâmplării povestite. Ultimul paragraf ţine integral de „discurs".

Fragmentele de „discurs", specifice perechii interlocutive *eu – tu* includ vocative, imperative, interogaţii, opoziţii temporale între prezent / perfect compus / viitor, deictice (dincolo de mărcile temporale ale verbelor, elemente cum ar fi *în prezent* sau *iată-ne* [§ 4].

De notat este şi efortul autorului de a facilita tranziţiile între planul ambreiat şi cel non-ambreiat. De exemplu, în paragraful 2, conjuncţia *şi* uneşte o replică neterminată, în discurs direct, cu un pasaj non-ambreiat. Cât despre discursul direct care deschide paragrafele 2, 3 şi 4, el nu este introdus printr-un verb, ci doar semnalat printr-o liniuţă de dialog.

Analizată în detaliu, această naraţiune de factură clasică revelează astfel eterogenitatea, legată de faptul că *eu* îl desemnează atât pe personajul care acţionează într-o povestire la perfectul simplu şi pe enunţătorul din

Scanned with OKEN Scanner

prezenta naraţiune care reacţionează faţă de comportamentul său din trecut.

▪ *2.3*

Acest text eterogen afişează un prezent al naraţiunii într-o povestire non-ambreiată (*Piciul... liniştit*, pe de o parte, şi *Piciul se culcă, ...foile albe* pe de altă parte) care încadrează o secvenţă de dialog ce ţine de „discurs", organizată pe baza unei serii de verbe la prezentul deictic (– *Toate acestea-s ...Nu-mi mai vorbi*). „Povestirea" la perfectul simplu, care constituie baza acestei naraţiuni, înlocuieşte în cele din urmă prezentul naraţiunii (*mă trezi*...).

Primul paragraf aparţine „povestirii". Însă folosirea prezentului naraţiunii nu ne permite să diferenţiem enunţurile descriptive de cele care fac ca naraţiunea să progreseze: astfel *Piciul şade* sau *E foarte tulburat*, care ar fi la imperfect într-un text la perfectul simplu, apar la prezent. Formele de perfect compus (*a vorbit*, *a descărcat*) nu indică în mod deictic procese anterioare momentului enunţării, ci, aflate în interiorul unei subordonate temporale, marchează anterioritatea faţă de forma simplă a verbului din principală (*când* + Perfect compus = Propoziţie principală la prezent).

Al doilea paragraf ţine de planul ambreiat; să notăm că prezenţa cuplului *eu – tu* sau reperarea deictică faţă de situaţia de enunţare (*cf. actualmente*, *dimineaţă*): un prezent cum ar fi [*Eu trebuie să lucrez*], *şi tu să dormi* are valoarea deictică a unei contemporaneităţi faţă de momentul enunţării şi se opune, de exemplu, proceselor orientate spre viitor (*Am de scris, o să mă întind*).

Scanned with OKEN Scanner

În al treilea paragraf, fragmentul median, *Ce de-a evenimente... Ce bine se simte Piciul!*, nu ţine de prezentul naraţiunii. Aceste enunţuri exclamative sunt asumate de personaj sub forma „discursului indirect liber", datorită faptului că absenţa punctuaţiei marchează faptul că este vorba despre discursul direct (*cf.* cap. al V-lea).

Ultimul paragraf continuă pe modul non-ambreiat, însă la perfectul simplu asociat cu pronumele *eu*. Această trecere de la prezentul naraţiunii la perfectul simplu permite sensibilizarea ieşirii dintr-un episod suicidar pe care „Piciul" îl trăieşte ca pe o deposedare de sine (Tot *ce i se întâmplă i se pare un vis*): întoarcerea la viaţa normală coincide cu întoarcerea la o naraţiune clasică la perfectul simplu, al cărei erou este *eu*, şi nu dublul său negativ, *Piciul*.

▪ *3.2*

Tema-titlu este dată începând cu prima frază: *casa despre care i se vorbise*. Această temă-titlu este analizată mai întâi sub forma *o faţadă de piatră albă*; descriptorul distinge apoi două părţi: ceea se găseşte *în partea de sus a acestei faţade* şi ceea ce se află în partea sa inferioară. Tema-titlu este în final recapitulată de *toate*, apoi de *casa aceasta restaurată*, asociată unui comentariu al naratorului:

– introducerea temei-titlu: *În capătul acela* (...) *se vorbise*;
– prima parte: centrul casei: *o faţadă* (...) *cenuşii*;
– a doua parte: partea de sus: *În partea de sus* (...) *iepure;*

Scanned with OKEN Scanner

– a treia parte: partea de jos: *Trei trepte* (...) *decupate;*
– recapitularea – comentariu: *Pe atunci* (...) *retras din afaceri.*

Această organizare este subliniată de folosirea „timpurilor". Introducerea este la perfectul simplu / imperfect; descrierea propriu-zisă coincide cu o zonă la prezentul non-deictic (cu excepţia lui *părură*); recapitularea la imperfect reia introducerea. Prezentul este deci utilizat pentru a stabili relaţiile între părţile casei, în timp ce perfectul simplu revine de îndată ce este implicat personajul, şi, în consecinţă, întâmplarea.

Fiecare dintre cele trei părţi ale obiectului se analizează, la rândul ei, în sub-teme, acestea fiind, la rândul lor, analizate mai înainte, după un principiu de includere simbolizată de o săgeată →:

– Faţadă → parter / primul etaj → ferestre → balcoane / persiene / ornamente în formă de trandafir.
– În partea de sus: acoperiş → lucarne/una dintre părţile cele mai înalte ale zidului → giruetă → vânător/iepure.
– În partea de jos: parter → uşă / trepte / ţeavă / rigolă / ferestre → obloane → inimă; apoi răsuflători → portiţe → găuri.

Vom remarca efortul pentru a reduce rigiditatea traseului ierarhic al subtemelor; astfel, *parterul şi primul etaj* care, în ierarhia referenţială, se situează în faţa *ferestrelor cu balcoane* sunt plasate după, în text. La fel, *lucarnele de mansardă* figurează înaintea *acoperişului acoperit cu ardezie*, în realitate fiind, de fapt, incluse în acest acoperiş. Fiecare parte se termină totuşi printr-un

Scanned with OKEN Scanner

detaliu, adică un element situat pe o poziţie inferioară în ierarhia subtemelor: *persienele cenuşii* (prima parte), *iepurele* giruetei (în a doua parte), *găurile* portiţelor răsuflătorilor (în a treia parte). Lăsarea detaliilor la sfârşit constitue un fel de semnal textual de sfârşit de sub-parte.

Descrierea este realizată de o privire care, după ce ar fi contemplat faţada, ar urca spre giruetă, apoi ar coborî până la beciuri, mergând, la fiecare etaj, de la ansamblu la detaliu. Textul „naturalizează" descrierea, lăsând să se înţeleagă că privirea este cea a „tânărului lucrător" care „recunoaşte" casa despre care i se vorbise; altfel spus, caracteristicile acestei case sunt presupuse a corespunde unei prime descrieri, absente din roman. Prezenţa perfectului simplu care străpunge ţesătura formelor de prezent non-deictic, *părură*, are rolul de a aminti că privirea tânărului lucrător este cea care susţine descrierea. Însă această prezenţă discretă a unui punct de vedere este, de fapt, devansată de privirea unei instanţe introduse pe modul ipotetic, „observatorul", dublul naratorului, care conduce descrierea într-un mod ce depăşeşte cu mult posibilităţile tânărului lucrător: de exemplu, nu el este cel care îşi asumă evaluarea de *pretenţios*, ci „observatorul".

Acest text revelează instabilitatea. Pe de o parte, există un efort pentru a raporta descrierea la un personaj; pe de altă parte, se instituie o instanţă intermediară între naratorul omniscient şi personaj: „observatorul". Acesta din urmă nu are acces la alte informaţii decât cele cunoscute de către personaj (nu vede decât exteriorul casei), însă percepţia sa atestă excelenţa programului romanesc balzacian, aşa cum este el enunţat în celebrul „cuvânt înainte" din *Comedia umană*: afişarea potrivirii

Scanned with OKEN Scanner

puternice dintre om şi mediul său social, citirea portretului fiinţei umane din examinarea habitatului său.

În descrierea lui Zola, în schimb, naturalizarea este minimală: după o introducere destinată justificării descrierii şi focalizării pornind de la Clotilde, traseul operei se operează independent de privirea, de cunoştinţele şi de interesele tinerei.

▪ *4.1*

Acest text prezintă două părţi cu un statut enunţiativ specific. Primele două paragrafe se prezintă ca o *subminare* parodică, în timp ce al treilea este un text *ironic*.

La începutul povestirii, Voltaire parodiază un gen al literaturii religioase, în ocurenţă „legenda aurită", vieţile sfinţilor din literatura populară. Caracterul parodic nu este perceptibil decât pentru cititorii cunoscători ai acestui gen. Ne aflăm în prezenţa a ceea ce Genette numeşte o „pastişă satirică", care diferă de pastişă prin prezenţa indicilor de distanţare meniţi să discalifice enunţarea şi pe enunţătorul ei (în ocurenţă un naiv sau un cleric cinic care ar abuza de popor). Acest tip de enunţare presupune un echilibru delicat între conformitatea cu discursul parodiat şi distanţarea de acesta. În acest text, firul narativ se supune regulilor genului hagiografic, însă, în acelaşi timp, cititorului îi sunt adresate indicii la diverse nivele:

– exacerbarea minunii: muntele văzut ca un om;
– trecerea burlescă de la nobil la trivial (*vehiculul acesta, pe meleagurile acelea, irlandez de neam şi sfânt de meserie*);

Scanned with OKEN Scanner

– accelerarea ritmului povestirii, care suprimă ethosul legat de miracolul hagiografic, în favoarea unei dezinvolturi mondene. Aici ethosul enunţării discalifică enunţul produs.

Caracterul ironic din al treilea paragraf provine dintr-un anumit număr de indici ai unui decalaj dintre enunţător şi enunţ. Ridiculizarea nu se face prin trăsături ce se sprijină pe un gen de discurs cunoscut, ci printr-o distanţare marcată cu ajutorul unei serii de tuşe discrete. În acest extras, decalajul este produs în special de adăugarea *după ce odinioară îl iubiseră vecinele*, de contradicţia din *Părintele, om mai în vârstă, era un foarte bun preot* şi argumentele invocate pentru a apăra această contradicţie. Evocarea *vecinelor* suprimă caracterul fix al expresiei *pe care vecinii îl iubeau*, afectând retroactiv o valoare erotică lui *iubeau*, valoare incompatibilă cu statutul ecleziastic. În privinţa argumentului referitor la sobrietatea Părintelui, el se află, la rândul lui, în contradicţie cu purtarea la care ne aşteptăm, în mod normal, de la *un foarte bun preot*.

Într-un asemenea pasaj, putem vedea cât de puternic depinde percepţia ironiei de sistemele de evaluare ideologică atribuite locutorului, în vigoare în epoca respectivă. Decodarea ironiei se face mult mai uşor dacă cititorul cunoaşte poziţiile anticlericale ale lui Voltaire şi ştie cum trebuie să se comporte un membru al clerului catolic.

▪ *4.3*

Ghilimelele sunt cele care manifestă lipsa de responsabilitate. Modalizarea autonimică implică atât menţiunea, cât şi întrebuinţarea termenilor separaţi

Scanned with OKEN Scanner

tipografic. Această folosire reiterată a ghilimelelor este specifică naraţiunii céliniene, căreia îi place să exhibe o discordanţă de voci, fără însă a se obliga să le precizeze sursa. De aici apar numeroase dificultăţi, în momentul interpretării vocilor: acest grad de dificultate variază în funcţie de gradul de familiaritate al cititorului cu opera lui Céline şi de cunoştinţele lui despre contextul istoric. Acestea fiind spuse, în extrasul de faţă, considerăm că trebuie să atribuim expresiile între ghilimele unor instanţe diferite:

– *„locul de întânire al Europei”* şi *„stil Transilvania”* sunt clişee culturale (ghiduri turistice, ziare...) atribuite acelui „ON” al zvonurilor;

– în cazul folosirii cuvântului *„masele”*, naratorul se demarcă mai degrabă de un termen marcat politic (de stânga?), decât de un clişeu. De unde rezultă că există o urmă de confruntare ideologică; călătoria „maselor” de stânga s-ar opune implicit rătăcirilor solitarului narator célinian, politic de dreapta;

– ghilimelele de la „refugiaţi” pot fi cu greu interpretate, adică raportate la o sursă clară: autorul doreşte oare să semnaleze faptul că termenul pe care îl foloseşte nu este adecvat pentru acest referent, însă este folosit în lipsă de altceva? Este vorba oare despre un termen folosit la Baden-Baden (de autorităţile germane? de colaboratorii cu nemţii?...).

▪ *5.1*

a) Această fabulă, ca multe altele de la Fontaine, oferă o bogată paletă de fragmente de discurs raportat:

Scanned with OKEN Scanner

– **Discurs direct**: marcat tipografic fie prin ghilimele (v.4, 13, 19), fie printr-o liniuţă (v.23). Prezenţa lui este semnalată şi prin propoziţii incidente (*spuse animalul, din culcuşul părintesc gonit* (v.5), *ea spuse* (v.14), *el spuse* (v.19), *ea spuse* (v.24) sau prin verbul *a invoca* urmat de două puncte (v.18). Aceste fragmente conţin deictice al căror referent este interpretabil datorită cotextului; de pildă, *aici* (v.4), cu circumstanţialul *la fereastră* (v.3) sau *eu* (v.4) cu *spuse animalul, din culcuşul părintesc gonit* (v.5)

– **Discurs indirect**: o singură ocurenţă: *Dama cu nas ascuţit răspunse că pământul / Era al ei, că-l ocupase prima* (v.9). Completiva directă, subordonată unui verb de comunicare este supusă concordanţei timpurilor (*era*).

– **Discurs indirect liber**: fragmentul care cuprinde versurile 11-12 poate fi interpretat ca discurs indirect liber. Nu poate fi discurs direct de vreme ce există un imperfect (*asta era*) în locul prezentului şi o non-persoană (*el însuşi*) în locul unei alte persoane. În lipsa unei structuri specifice completivei şi a unui verb introductiv, aşa cum cele două versuri sunt intercalate între discurs direct şi discurs indirect, fiind ambele atribuite nevăstuicii şi cum nici nu introduc o ruptură în argumentarea celei din urmă, suntem îndreptăţiţi să îl interpretăm în termenii unui discurs indirect liber.

După această scurtă analiză, se pot face următoarele remarci în ceea ce priveşte tehnica fabulistului:

– (a) el evită să sublinieze limitele dintre naraţiune şi discursul raportat sau cele dintre diversele forme de

Scanned with OKEN Scanner

discurs raportat. În loc să recurgă la verbe introductive, el începe prin discurs direct şi apoi semnalează, printr-o propoziţie incidentă, că este vorba despre un citat. În plus, discursul indirect liber asigură trecerea de la discursul direct la cel indirect, ceea ce îi permite naratorului să nu mai introducă mărci demarcative;

– (b) efortul depus pentru a atenua rupturile dintre registrele enunţiative corespunde unei griji permanente pentru diversitate. De pildă, replicile nevăstuicii, dispuse în nouă versuri, sunt împărţite în două versuri în discurs indirect, două versuri în discurs indirect liber, cinci versuri în discurs direct.

Există o legătură între cele două fenomene: posibilele treceri trebuie realizate doar în măsura în care unităţile textuale sunt reduse. Dar cum acest lucru nu trebuie făcut în detrimentul clarităţii, autorul apelează la mai multe redundanţe ale semnalelor: replicii nevăstuicii (v.9-17) îi sunt asociate două verbe de comunicare (*răspunse* şi *spuse*), pe când răspunsul iepurelui este deschis prin *invocă* şi punctat prin incidenta *el spuse*.

▪ *5.4.*

Acest text, în afara părţilor de discurs direct, indirect şi indirect liber, înglobează şi un fragment de monolog interior. Întregul discurs raportat îi este atribuit personajului masculin, Solal:

– **discurs direct**: două fragmente (*Viaţa mea* [...] *am suferit aşa de mult; Adrienne* [...] *degetele mele*), semnalate prin liniuţele de dialog, fără un verb introductiv sau o incidentă;

Scanned with OKEN Scanner

– **discurs indirect**: enunţurile din discursul indirect sunt plasate în cadrul unei părţi de discurs indirect liber (*îşi spunea că ea mai trăieşte şi că nu-i vedea ochii* [primul paragraf]) sau de monolog interior (*să sugerez că femeia care mă adoră este demnă de iubirea mea* [ultimul paragraf]).

– **discurs indirect liber**: ocupă primul paragraf, cu excepţia primei fraze. Apariţia lui este semnalată prin verbul *vorbi*. Acesta nu poate aparţine discursului direct, datorită formei de perfect simplu şi a unei non-persoane interpretată ca „eu" sau „tu". Nu poate fi vorba nici despre un discurs indirect de vreme ce nu există subordonare;

– **monolog interior**: „*Unu: declaraţie de dragoste* [...] *demnă de iubirea mea*". Introdusă prin verbul *meditä*, al cărui sens exclude că poate fi vorba de o adresare, această secvenţă este caracterizată printr-o eliberare de constrângeri sintactice: enunţuri fără verb, suprimarea determinanţilor din enunţurile auto-injonctive (*a trezi interesul*, *a inventa o poveste*). Prezenţa ghilimelelor pare să indice că nu se face trimitere la exprimarea unui gând, ci la o vorbă adresată sinelui: ceea ce confirmă conţinutul monologului care stabileşte un fel de plan de bătaie.

Ultima frază (*Et coetera, vechea placă*) ridică unele întrebări. Este imposibil ca Solal să i-o fi spus interlocutoarei sale, deoarece face eforturi ca să pară patetic. Prin urmare, acest comentariu cinic trebuie să i se atribuie naratorului. Cu toate acestea, el nu introduce o ruptură faţă de ceea ce precede, pentru că reflectă punctul de vedere al personajului.

Scanned with OKEN Scanner

▪ *6.1*

(1)-(2): Dubla folosire a sintagmei *un văl albăstrui* denotă contrastul dintre folosirea determinantului *un* într-un GN cu interpretare clasificatoare şi folosirea lui într-un GN cu interpretare non-clasificatoare. În (2) este vorba despre un GN care clasifică (*un* văl faţă de vălu*l* şi faţă de *două*, *trei*...): prezenţa adjectivului este facultativă (*sub un văl care îi ascunde pieptul*...). Însă în (1) prezenţa verbului *a îneca* exclude o interpretare care clasifică; *văl* are aici o valoare de tip non-discret. Trebuie înţeles faptul că se observă *un văl albăstrui* şi nu doar un simplu văl.

(5)-(6) *Albeaţa* este un termen absolut compact, care *a priori* nu poate fi pus la plural. În acest context, el este asociat unui suport (*cerul*), nu ca să îi atribuie o proprietate (care ar fi la singular: *cerul este alb* ↔ *albeaţa cerului*), ci pentru a crea un efect estetic: se pare că cerul se oglindeşte în apa mării într-o infinitate de pete albe.

Vom remarca şi alte situaţii asemănătoare cu (6) în care accentul cade mai mult pe impresia spectatorului şi mai puţin pe proprietăţile obiectului. Dacă am fi avut *paloarea mâinilor*, *a feţelor*, *a genunchilor*, sensul ar fi fost cu totul altul: nu pete palide considerate ca atare, apărute pe un fond închis, ci o anumită culoare pentru diferite părţi ale corpului.

▪ *6.2*

(1) Se pot distinge mai multe clase:

– **pseudo-adjective**: *ţărani agricultori, voci matinale*. Nu sunt adjective calificative (**vocea este matinală*, **ţăranul este agricultor*). Calificând, prin

Scanned with OKEN Scanner

excelenţă, şi fiind întotdeauna plasate după substantiv, ele pot fi parafrazate cu ajutorul grupurilor prepoziţionale (*o voce de dimineaţă*, *un ţăran din agricultură*).

– **adjective (calificative) care clasifică**: *desene roşii, perdea neagră, cameră liniştită.* Aceste adjective sunt întrebuinţate cu valoarea de clasificare pe care o au în lexic.

– **adjective (calificative) care nu clasifică**: teoretic, ele pot ocupa orice loc, în general, plasarea în faţa substantivului vizând punerea în evidenţă a unui lucru. Este şi cazul cuvântului *delicioasă* din text. În schimb, pentru *răutăcioase* şi *molcome*, se pare că s-a preferat plasarea lor după substantiv. Însă întotdeauna este greu de ales între constrângerile de ordin prozodic şi cele de ordin semantic: plasarea adjectivelor *răutăcioase* şi *molcome* este şi ea legată de o cerinţă sintactică, în concordanţă cu sensul enunţului.

▪ *7.1*

Pentru a face o analiză narativă a fabulei, ne putem inspira din exemplul prezentat, operând adaptările necesare.

▪ *7.2*

Vom distinge trei clase pentru anafora nominală:

– **pronominalizarea**: *acesta* (v.5), *el* (v.6), *El* (v.7), *pe el* (v.7), *el* (v.8), *el* (v.9), *el* (v.12), *el* (v.13), *lui* (v.15). Spre deosebire de pronumele *el /pe el / lui* care nu sunt decât anafore ale grupului nominal anterior preluându-i mărcile de gen şi de număr, *acesta*, prin valoarea lui deictică, se referă la forma anaforică prezentă în cotextul anterior ca la o entitate

Scanned with OKEN Scanner

materială: astfel, el permite selectarea celui mai apropiat grup nominal (în ocurenţă *un cal*);
– **anafora nominală fidelă**: în fabulă nu există decât un singur şir de anafore fidele de tipul *un ...-l*: *un cal* (v.4) .... *cal* (v.7) ... *calul* (v.11);
– **anafora nominală infidelă**: tot un singur şir: *un măgar* (v.4) ... *sărmanul dobitoc* (v.6) ... *tovarăşul* (v.12) ... *măgarul* (v.14). Se disting două tipuri de reluări:

- *măgar* ... *dobitoc*, ceea ce implică anumite cunoştinţe lexicale ale cititorilor (este vorba de termeni sinonimi, dar care nu au aceleaşi arii de întrebuinţare);
- *măgar* ... *tovarăşul lui*, în care descrierea definită (*tovarăşul lui* = tovarăşul calului) se bazează pe cunoştinţe formate prin dinamica acestei povestiri: ne-am putea închipui alte povestiri în care măgarul nu ar fi un „tovarăş" pentru cal.

Autorul a separat cu grijă cele două şiruri anaforice. După verbul *a avea*, din versul 4, el i-a prezentat pe cei doi protagonişti în mod simetric („*Un măgar* ce se-nsoţea c-*un cal* cam necioplit"), îi atribuie calului anafora fidelă şi păstrează anafora infidelă pentru măgar. Astfel, desemnarea calului rămâne fixă şi nu constituie obiectul unei investiri subiective, măgarul fiind anaforizat doar prin substantive marcate afectiv (*sărman, dobitoc, tovarăş*).

Această disimetrie pare să aibă o funcţie triplă:

– clarifică naraţiunea asociind fiecare registru anaforic unui personaj distinct;

Scanned with OKEN Scanner

– dezechilibrează povestirea în favoarea măgarului, ca victimă;
– „mimează" povestirea: calul care face obiectul unei anafore invariabile este prezentat ca un încăpăţânat care refuză schimbarea. Măgarul, prin diferitele forme de anaforă nominală, se află într-o situaţie care evoluează de-a lungul povestirii.

▪ *7.4*

(2) Acest fragment de roman se prezintă ca un text eterogen în care se pot identifica trei tipuri de secvenţe:

– **narative**: primul paragraf (*Gândindu-mă* [...] *spre Sarlande*) şi ultimul (*Aici tărăboiul* [...] *fără mânie*). Naraţiunea aparţine „povestirii" scrise la perfect simplu sau la prezentul naraţiunii;
– **instrucţionale**: al doilea paragraf (*Dacă vreţi să ştiţi ... copiilor îndârjiţi*). O serie de indicaţii trimite la rezultatul de a şti „ce nestrămutată hotărâre a luat Piciul";
– **conversaţionale**: scrisoarea fratelui Piciului face parte din acest tip de secvenţă. Cu siguranţă, pare ciudat să considerăm acest tip de discurs ca fiind o „conversaţie" dacă lipseşte co-enunţătorul. *A priori*, cadrul epistolar poate cuprinde orice tip de secvenţă: de exemplu, nimeni nu ne opreşte să trimitem o scrisoare concepută la perfect simplu. Dar *genul* epistolar se încadrează în registrul conversaţiei, aşa cum reiese şi de aici: perechea eu-tu permite apariţia vocativelor („mult iubitul meu Jacques"), a

Scanned with OKEN Scanner

injoncţiunilor („iartă-mi"), a deicticelor raportate la situaţia de enunţare („timpuri" verbale, „scrisoarea aceasta"...).

O analiză mai atentă arată că secvenţa instrucţională maschează, de fapt, o secvenţă narativă potrivit principiului de „dominantă secvenţială": seria de indicaţii date cititorului permite o naraţiune indirectă.

Pe scurt, este vorba despre *introducerea* secvenţei conversaţionale în secvenţa instrucţională (care, la rândul ei, *domină* secvenţa narativă) şi despre introducerea secvenţei instrucţionale în secvenţa narativă, ca ultimă însumare.

▪ *7.5*

a) Folosirile lui *acest* la A. Daudet:

Cele trei ocurenţe ale lui *acest* apar în urma unor întrebuinţări distincte:

– *acel pas sigur al omului care tocmai a luat o nestrămutată hotărâre*: folosire bazată pe memorie, având valoare generalizatoare, cu efect de complicitate;

– *acelei câmpii întinse şi albe*: folosire bazată pe memorie, marcând empatia naratorului faţă de personajul său care îi întruchipează sinele;

– *această scrisoare dureroasă pe care o scrie în mijlocul tărăboiului şi al copiilor îndârjiţi*: este o folosire aparte; ne-am fi aşteptat la o folosire bazată pe memorie, însă construind ficţiunea celui care citeşte peste umărul naratorului homodiegetic, ne confruntăm cu o folosire deictică; fără îndoială, cititorul nu percepe referentul vizat, ci naratorul este cel care îl descrie printre rânduri modificându-i numele („*dureroasă pe*

Scanned with OKEN Scanner

care o scrie în mijlocul tărăboiului şi al copiilor îndârjiţi"). Folosirea demonstrativului empatic nu are nimic surprinzător într-un roman care face, în mod sistematic, trimitere la compasiunea cititorului şi în care până şi naratorul îşi compătimeşte personajul;

– *această scrisoare*: ca element inclus în scrisoarea Piciului, determinantul *acest* are valoare deictică (el desemnează întocmai scrisoarea pe care destinatarul, fratele Piciului, trebuie să o ţină în mână, adică obiectul material care conţine ocurenţa lui *acest*). Cititorul identifică referentul romanului datorită contextului.

b) Determinanţii din textul lui Flaubert:

– determinanţii nehotărâţi: „un apartament", „un baldachin din velur roşu", „un proletar". Enunţătorul introduce noi referenţi în povestire, dar nu oferă alte lămuriri despre ei cu excepţia faptului că aparţin unei clase. Prin urmare, se poate vorbi atât despre anumiţi oameni, cât şi despre oameni oarecare;

– determinanţii hotărâţi: un anumit număr de grupuri nominale definite apare în legătură cu anafora asociativă.

Această asociere se poate stabili prin părţile corpului omenesc: „feţele", „sudoarea" sunt asociate actantului din afara cotextului, adică din mulţime; în schimb, „pantofii" şi „cămaşa" se bazează pe un stereotip cultural (în secolul al XIX-lea, nu toţi oamenii din lume aveau pantofi şi cămăşi).

Cealaltă reţea de asocieri ţine de stereotipurile care fac trimitere la decorarea încăperilor. Stereotipul

Scanned with OKEN Scanner

palatului din acea epocă presupunea existenţa lambriurilor din lemn pe pereţi. Prezenţa unui determinant hotărât în faţa „tronului" nu este mai puţin aparte: de ce un apartament, fie el şi în Tuileries, trebuia să aibă un tron? De fapt, tocmai prezenţa unui baldachin roşu îi conferă naturaleţe asocierii: în mod normal, un baldachin este asociat unui tron; cât despre „estradă", ea este o componentă normală a tronului stereotipic.

▪ *7.7*

Textul începe printr-o progresie cu temă constantă: „În anul 1726, un tânăr ... / Avea cu *el* ...". Tema o constituie tânărul. Cea de-a treia frază anunţă o progresie lineară; de fapt, este o parte a remei din fraza a doua („o tânără pe care el...") ce devine tema celei de-a treia fraze: „*Ea* era ...). De fapt, se revine repede la progresia cu temă constantă axată pe tânăr:

– „*el* o luase de soţie...",
– „*el* îşi lăsă soţia...",
– „ *el* plecă mai departe...",
– „ *el* debarcă...",
– „ *el* se prăpădi...",
– „*lucrurile pe care le dusese cu el* se risipiră..."

Începând cu „soţia sa", soţia devine tema dintr-o altă progresie cu temă constantă:

– „*soţia lui*, care rămăsese...",
– „*nefericirea ei* îi dădu",
– „*ea* se hotărî... să lucreze".

Pe scurt, textul se bazează pe amestecul dintre două progresii cu temă constantă, legate printr-o scurtă progresie lineară. Trecerea de la una la cealaltă este

Scanned with OKEN Scanner

asigurată de grupul nominal „soţia lui"; de fapt, determinantul *lui* constituie un fel de variantă pronominală pentru *el*, introdusă în grupul nominal („soţia lui") care implică o schimbare a temei. Nu totul se bazează pe o simplă repetare în cele două progresii; cea dintâi „lucrurile pe care le dusese cu el" şi cea de-a doua „nefericirea ei" asigură aceeaşi temă, însă prin introducerea unei forme pronominale (*el*, *ei*) în grupul nominal care face referire la o parte (în sens larg) dintre personaje.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Exercice d'application

Cohérence et cohésion dans *Eugénie Grandet*

Avant tout, le but du livre, c'est de faire penser.
Balzac

Bien des phénomènes ne prennent sens qu'à l'intérieur de ce cadre énonciatif plus vaste qu'est le texte.
Dominique Maingueneau

Le 13 octobre 1833, Balzac écrivait à Mme Hanska: «*Eugénie Grandet* un de mes tableaux les plus achevés, est à moitié. J'en suis très content, *Eugénie Grandet* ne ressemble à rien de ce que j'ai fait jusqu'ici».

Le roman, qui parut en librairie en décembre 1833, est un roman contemporain aux implications religieuses. L'action débute le jour de l'anniversaire d'Eugénie, «au milieu du mois de novembre» et finit dix ans plus tard avec son veuvage. On a affaire à un repérage temporel absolu. L'histoire se déroule dans le monde contemporain des lecteurs de l'époque de Balzac. Le lecteur d'aujourd'hui doit faire appel à des connaissances historiques. L'histoire est racontée selon un procédé qu'on retrouve tout au long de la *Comédie*

humaine: «dans le roman de Balzac, le scénographie est celle d'un narrateur omniscient et invisible qui s'adresse à un lecteur contemporain pourvu d'un certain savoir du monde. Cette scénographie n'est pas simplement un cadre, un décor, comme si l'histoire racontée survenait à l'intérieur d'un espace déjà construit et indépendant d'elle ; en fait, c'est en se développant que l'énonciation légitime progressivement son propre dispositif de parole»[287].

Le texte réaliste ou naturaliste se construit sur trois axes: l'axe diégétique ou dramatique (qui implique des scènes d'affrontement entre les personnages déterminés du point de vue socio-historique, l'axe descriptif et l'axe des idées. Le récit progressif évalue dans une alternance de pauses descriptives (qui concerne le milieu et les personnages), de scènes dramatiques, de séquences explicatives ou argumentatives et de récits sommaires destinés à précipiter le rythme du récit et à condenser des périodes de la vie des personnages qui ne changent rien dans le déroulement narratif.

Tout le roman peut être lu comme un texte argumentatif, car la narration se développe à partir de deux paradigmes comportementaux en opposition: la bonne chrétienne (Mme Grandet, Eugénie) *vs* l'avare (en réalité l'athée). Le début du roman est une séquence descriptive d'ordre «à la fois explicatif et symbolique»[288], car ce que Balzac appelait «argument», «avant-scène», «préambule» avaient comme but des approches

[287] D. Maingueneau, *Linguistique et texte littéraire*, Armand Colin, 2005, p. 12.

[288] G. Génette, *Les frontières du récit in Figures II.*

Scanned with OKEN Scanner

successives des personnages. Plusieurs pistes sont proposées: l'ancienne Grand-rue de Saumur est un univers de solitude et de silence qui annonce les thèmes de la mélancolie et de l'insignifiance de la vie des femmes en province: « À Paris, il existe plusieurs espèces de femmes [...] mais en province il n'y a qu'une femme et cette pauvre femme est la femme de province. Cette observation indique une des grandes plaies de notre société moderne»[289].

La sombre mélancolie, placée dans le voisinage de la mort, propre à certaines maisons de province, caractérise aussi la maison des Grandet. Les habitations trois fois séculaires de cette rue portent encore inscrites sur leurs portes les traces des guerres de religion: «Tantôt un protestant y a signé sa foi, tantôt un ligueur y a maudit Henri IV [...]. L'histoire de France est là tout entière».

Saumur est présentée comme *un espace agonal*, marqué aussi par «les diverses révolutions qui depuis 1789 ont agité le pays». La vie quotidienne des vignerons, des marchands, des tonneliers, des aubergistes est dominée par «un duel constant entre le ciel et les intérêts terrestres». Cette observation apparemment anodine acquiert sa pleine signification à la fin, lorsque Dieu apparaît comme l'asserteur qui valide la morale chrétienne: «Dieu jeta donc des masses d'or à sa prisonnière pour qui l'or était indifférent et qui aspirait au ciel, qui vivait, pieuse et borne, en de saintes pensées, qui secourait incessamment les malheureux en secret».

Il ne s'agit pas d'une victoire définitive, car Eugénie n'a pas connu le bonheur d'être épouse et mère

---

[289] Honoré de Balzac, *La muse du département*, 1843.

Scanned with OKEN Scanner

et parce que le narrateur signale l'apparition d'un nouveau prétendent «dont la famille commence à cerner la riche veuve». Nous y retrouvons l'idée d'un « combat secret » pour Eugénie qui anime les Cruchot et les des Grassin. Lors du premier moment fort[290] de l'action, le jour de l'anniversaire d'Eugénie, ils arrivent «armés de toutes leurs pièces pour se rencontrer et s'y surpasser en preuves d'amitié» (= conflit masqué). Leurs répliques sont autant de coups: «M. des Grassin [...] regarda les Cruchot d'un air qui semblait dire: Parez-moi cette botte-là!». Au cours du roman, à l'image du duel se relaie l'image de la chasse: «La meute poursuivait toujours Eugénie et ses millions...»

Charles poursuit ce même modèle social de la chasse et devient «dur, âpre à la curée». Cette image d'un conflit généralisé est maximisée dans le cas de Grandet,

---

[290] Les moments forts de l'action détiennent le plus grand nombre de pages. Le jour de l'anniversaire et le lendemain de l'arrivée de Charles occupent des dizaines de pages, car ces moments marquent à jamais Eugénie. De même, les quelques jours où Charles reste dans la maison de son oncle et la passion d'Eugénie se déclare. Un récit sommaire sépare le départ de Charles du Jour de l'An, autre moment fort du roman lorsque Grandet découvre l'absence du trésor de sa fille: «Deux mois se passèrent ainsi». Le moment fort suivant est celui de l'affrontement du père et de la fille qui entraîne la mort de la mère. Ensuite, le romancier résume huit ans de l'existence monotone d'Eugénie – initiée dans les affaires de son père, dans quelques lignes. Au moment de la mort de Grandet et de la rentrée de Charles – parti faire fortune aux Indes – le rythme du récit ralentit de nouveau, car le narrateur analyse en détail tous les événements et leurs significations.

Scanned with OKEN Scanner

qui est en état de guerre et réussit à «faire capituler» les créanciers.

Grandet est un des nouveaux riches, acquéreur sans scrupules des biens du clergé et héritier de trois successions importantes. Aux yeux des habitants de Saumur il passe, dans un premier temps, pour républicain et patriote «pour un esprit qui donnait dans les nouvelles idées, tandis que le tonnelier [correction de perspective opérée par le narrateur] donnait tout bonnement dans les vignes». Sa richesse inspire un respect qui s'avèrera immérité. Les italiques signalent la voix anonyme de quelques personnes pour qui «la fortune du vieux vigneron était l'objet d'un orgueil patriotique»: «Monsieur Grandet obtint alors le nouveau titre de noblesse que notre manie d'égalité n'effacera jamais, il devint *le plus imposé* de l'arrondissement».

Pourtant, lorsque la ville apprend son comportement envers Eugénie (qui, enfermée dans sa chambre, au pain et à l'eau, sans feu, ne pouvait même pas soigner sa mère malade), Grandet est sévèrement jugé: «La ville entière le mit pour ainsi dire hors la loi, se souvint de ses trahisons, de ses duretés et l'excommunia» (punition d'exclusion à connotation religieuse).

On pourrait donc se demander pourquoi cet homme de « cinq pieds (1,60 m), trapu, carré » s'appelle Grandet[291]. *Grand* suivi du suffixe diminutival *–et* (en

---

[291] Les noms propres « suscitent depuis un temps immémorial de grandes controverses logico-philosophiques; on se demande en particulier si ces noms possèdent ou non un signifié [...]. Du point de vue du discours littéraire, le nom propre est à la croisée de diverses problématiques. En particulier, celle de *l'onomastique* littéraire, c'est-à-dire de

Scanned with OKEN Scanner

rom. Măruţă) est un indice de sa déchéance. La dégradation de la maison est une allégorie de son déclin moral progressif. Le support idéologique et social de Grandet est la révolution de 1789. Il passe «pour avoir porté le bonnet rouge» et dans ses prairies grossissent «trois mille peupliers plantés en 1789», qu'il coupe «pour remplir de nouveau son trésor vide». Il affiche des principes démocratiques («ils sont de la côte d'Adam tout comme toi» dit-il à Nanon à propos de ses invités), mais, en réalité, ses façons sont despotiques et il exploite Nanon «féodalement».

Dans une première étape, Grandet est un homme d'affaires lucide, averti, entreprenant, avisé et sans scrupules. Son ascension sociale explique les étapes mêmes par lesquelles est passé le capitalisme en France et ailleurs. Grandet incarne «le seul dieu moderne auquel on ait foi, l'Argent dans toute sa puissance exprimée par une seule physionomie ».

Il y a, chez Balzac, une surenchère de la description. Les détails vestimentaires, la physionomie, la façon de parler et de se comporter suggèrent au lecteur le caractère diabolique du personnage, couvert par le «manteau d'or» de sa grande fortune. Grandet est un «vieux renard», un «caïman», un «serpent», un «basilic», un «chien». Cette réduction à l'image d'une bête manifeste symboliquement la chute de l'esprit, sa dépossession de la grâce divine et sa soumission au Méchant, chose inquiétante pour l'évolution morale du

---

l'interprétation que l'on peut faire du choix des noms propres dans une œuvre donnée...» (Dominique Maingueneau, Livre cité, pp. 199 – 200).

Scanned with OKEN Scanner

temps, vu que «chaque département a son Grandet». Dans son *Avant-propos* (1842) à la *Comédie humaine*, Balzac affirme qu'il a été inspiré par une comparaison entre l'Humanité et l'Animalité qui lui a révélé «l'unité de composition» du monde. La société a autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie. On observe que dans *Eugénie Grandet*, le sème commun de tous les personnages masculins, c'est l'animalité. Charles est comparé à un «colimaçon», à un «paon», à une «girafe»; Cruchot à un «dindon». En tant que groupe, les prétendants sont appelés «meute» et les créanciers «chiens». Ces axiologiques fonctionnent pragmatiquement comme des injures et impliquent une agression verbale implicite de la part du narrateur. Au contraire, le sème commun aux personnages féminins, c'est le végétal. Mme Grandet est un «coing», une «feuille», un «fruit cotonneux»[292]; Eugénie est une «fleur délicate», «une fleur éclose»; Mme des Grassin est comparée aux «dernières roses de l'arrière saison». Ces axiologiques ont certes un rôle argumentatif et visent à disqualifier par opposition le groupe masculin dont les axiologiques impliquent un axe d'intensité maximale (Charles – Cruchot – les prétendants – les créanciers – Grandet). Les connotations sont sociales : dans cet espace machiste agressif, les femmes sont condamnées à une existence

[292] «Madame Grandet était une femme sèche et maigre, jaune comme un coing, gauche, lente ; une de ces femmes qui semblent faites pour être tyrannisées. Elle avait un gros os, un gros nez, un gros front, de gros yeux, et offrait, au premier aspect, une vague ressemblance avec ces fruits cotonneux qui n'ont plus ni saveur ni suc». Avant sa mort: «Elle était frêle autant que les feuilles des arbres en automne».

Scanned with OKEN Scanner

passive. Seule la Grande Nanon est située à mi-chemin. Elle est un «chêne» (le sème de grandeur est accentué) et un «chien fidèle»; «plus chaste que la Vierge Marie», elle est inscrite par le narrateur dans le paradigme religieux de la Vierge qu'il oppose – comme dans les miracles moyenâgeux – au Méchant. La Vierge est pour les trois femmes de la maison Grandet un modèle et une divinité protectrice. Charles, lui-même, tant qu'il est innocent et malheureux, lit «les litanies de la Vierge dans le paroissien de madame Grandet».

Eugénie est une incarnation de la Vierge qui doit exprimer «plus purement que toute autre la pensée divine» (*Postface*). Ce n'est pas seulement le paratexte qui insiste sur la «Seconde Ève des chrétiens», Marie (nom aussi de la fille illégitime de Balzac, à laquelle le livre est dédié), tout le portrait physique et moral d'Eugénie est construit autour de ce paradigme. Sa beauté, qui a «je ne sais quoi de divin», rappelle les Vierges de Raphaël. Son amour pour Charles a cette même beauté platonique: «Avant la venue de son cousin, Eugénie pouvait être comparée à la Vierge avant la conception ; quand il fut parti elle ressemblait à la Vierge Mère : elle avait conçu l'amour».

Si Saumur est un espace agonal, la maison de Grandet est un espace sacrificiel où deux femmes – Mme Grandet et Eugénie – incarnent, à tour de rôle, «l'agneau paisiblement couché aux pieds de Dieu, le plus touchant emblème de toutes les victimes terrestres (...) la Souffrance et la Faiblesse glorifiées». Le sacrifice est perverti, car il est détourné de son but traditionnel. L'agneau est sacrifié à l'avare, celui qui représente «le dieu moderne», l'Argent: «Cet agneau, l'avare le laisse

Scanned with OKEN Scanner

s'engraisser, il le parque, le tue, le cuit, le mange et le méprise. La pâture des avares se compose d'argent et de dédain». C'est au moment de la mort de Mme Grandet que reparaît cette image du sacrifice rituel. Mme Grandet est la première victime de la folle passion de son mari. Avant de mourir elle pressent qu'Eugénie sera la future victime: «Agneau sans tache, elle [Mme Grandet] allait au ciel, et ne regrettait ici-bas que la douce compagne de sa froide vie (...). Elle tremblait de laisser cette brebis, blanche comme elle, seule au milieu d'un monde égoïste qui voulait lui arracher sa toison, ses trésors».

Entre la morale chrétienne qu'Eugénie respecte et le cynisme de son père athée, il n'y a pas de conciliation possible. C'est en vain qu'elle implore son père de ne pas la déshonorer en touchant au coffret que Charles lui a confié: «Au nom de tous les Saints et de la Vierge, au nom du Christ, au nom de «salut éternel». Grandet reste insensible aux arguments d'ordre religieux. Il y a pourtant beaucoup d'hypocrisie dans le comportement de l'avare qui «avance masqué». Parmi ses seules dépenses, Balzac mentionne: «le pain bénit» et «le paiement de leurs chaises à l'église». Afin d'affirmer son pouvoir despotique sur Eugénie, il sait user de l'argument moral religieux: «Les prêtres vous ordonnent de m'obéir». Sans être la dupe de cette hypocrisie, Eugénie se soumet à la morale chrétienne et n'accepte guère l'intervention de Cruchot en sa faveur: «Mon père est maître chez lui. Tant que j'habiterai sa maison, je dois lui obéir. Sa conduite ne saurait être soumise à l'approbation ni à la désapprobation du monde, il n'en est comptable qu'à Dieu».

Scanned with OKEN Scanner

Les critiques, éblouis, souvent, par ce jeu de masques, pressentent Grandet comme le personnage principal du roman et se demandent pourquoi le titre en est *Eugénie Grandet*. La réponse est à chercher dans l'affrontement des deux paradigmes que les deux personnages incarnent et qui se tissent à l'arrière-plan du texte. L'option de Balzac pour ce titre est une option pour la morale chrétienne.

L'opposition entre les deux paradigmes qu'incarnent Eugénie et son père se retrouvent aussi dans le décor. Les portes du cabinet de l'avare «peintes en rouge étrusque», «garnies de bandes en fer boulonnées, apparentes, terminées en façon de flammes» sont murées; elles semblent être de vraies portes d'enfer. Espace interdit pour les autres membres de la famille, le cabinet est le lieu où «seul, comme un alchimiste à son fourneau», Grandet vient «choyer, caresser, couver, cuver, cercler son or». L'astuce du «bonhomme», – Faust de l'âge moderne, stimule les imaginations: «de manière que les gens d'affaires, voyant toujours Grandet prêt à tout, pouvaient imaginer qu'il avait à ses ordres une fée ou un démon».

Une soixantaine de pages plus loin, Eugénie est vue comme Marguerite. La «sainteté de l'amour» et l'angélisme de sa cousine déterminent ce point de vue de Charles: «Bientôt pour lui Eugénie fut l'idéal de la Marguerite de Goethe moins la faute ». Ce n'est pas un hasard, ni un excès du plaisir de décrire, le fait que la porte de la chambre d'Eugénie est vitrée. Aucun détail

Scanned with OKEN Scanner

n'est chez Balzac inutile ou simplement «réaliste»[293]. À l'espace opaque, menacé par le froid et la décomposition s'oppose cette transparence implicite et le désir de pureté et de lumière d'Eugénie. Le jour où elle devint consciente de son amour[294], «les harmonies de son cœur firent alliance avec les harmonies de la nature». Même la couleur de ses yeux gris («auxquels sa chaste vie, en s'y portant toute entière, imprimait une lumière jaillissante»), a une signification dans la symbolique chrétienne et désigne la résurrection des morts. La peinture religieuse du Moyen Âge catholique donne au Christ un manteau gris, lorsqu'il préside au jugement dernier. Or, Grandet a perdu tout respect pour le mystère de la mort. Au cours du roman, Grandet est confronté trois fois avec la mort: avec la mort de son frère, de sa femme et avec sa propre mort. À ses yeux, la mort est avant tout et surtout une affaire qui rapporte: «est-ce que nous ne vivons pas de morts ? Qu'est-ce donc que les successions?» C'est ce qui le détermine à mépriser Charles (parce qu'à la mort de son père «il s'occupe plus des morts que de l'argent»), à conclure «une bonne affaire», le lendemain du suicide de son frère, mais aussi le jour même de l'enterrement de sa femme. Seul l'or réchauffe son corps à quatre-vingt-

---

[293] «Bien que toute partie descriptive constitue, premièrement, un élément spatial, on peut découvrir une autre dimension, intérieure et temporelle». (G. Poulet, *La distance intérieure*, Paris, Plon, 1952).

[294] Si jusqu'à ce moment du récit, c'est la figure du père qui domine le roman, dès ce moment jusqu'à la mort de l'avare, des structures symétriques, surtout des scènes d'affrontement vont servir à l'écrivain pour mettre en évidence l'écart moral entre le père et la fille, les dissymétries de comportement.

Scanned with OKEN Scanner

deux ans. Lorsque le curé vient l'administrer, ses yeux, en apparence morts se raniment «à la vue de la croix des chandeliers, du bénitier d'argent». Le geste qu'il fait pour saisir la croix vermeille lui est fatal. C'est pour la dernière fois qu'il offense Dieu.

Le narrateur guide le lecteur dans l'interprétation du récit ; il propose lui-même une grille de lecture des événements qui se succèdent au second moment fort de son histoire: «Dans trois jours l'année 1819 finissait. Dans trois jours devait commencer une terrible action, une tragédie bourgeoise sans poison, ni poignard, ni sang répandu; mais, relativement aux acteurs plus cruelle que tous les drames accomplis dans l'illustre famille des Atrides».

Motivé par l'idée d'un déterminisme socio-historique, il évoque des événements antérieurs au moment où débute le roman, afin de récupérer tout ce qui pourrait expliquer les ressorts psychologiques et économiques de cette «tragédie bourgeoise»: «Ici, peut-être, devient-il nécessaire de donner l'histoire du bégayement et de la surdité de Grandet. Personne, dans l'Anjou, n'entendait mieux et ne pouvait prononcer plus nettement le français angevin que le rusé vigneron. Jadis, malgré toute sa finesse, il avait été dupé par un Israélite qui, dans la discussion, appliquait sa main à son oreille en guise de cornet, sous prétexte de mieux entendre et baragouinait si bien en cherchant se mots, que Grandet, victime de son humanité, se crut obligé de suggérer à ce malin Juif les mots et les idées que paraissait chercher le Juif, d'achever lui-même les raisonnements dudit Juif, d'être enfin le Juif et non Grandet. [...] s'il y perdit pécuniairement parlant, il y gagna moralement une bonne

Scanned with OKEN Scanner

leçon, et, plus tard, il en recueillit les fruits. Aussi le bonhomme finit-il par bénir le Juif qui lui avait appris l'art d'impatienter son adversaire commercial, et en l'occupant à exprimer sa pensée, de lui faire constamment perdre de vue la sienne»,

L'analyse de cette époque, du point de vue de la philosophie de l'histoire, approfondit le rôle du judaïsme et du protestantisme.[295] C'est surtout le judaïsme qui a déterminé la substitution des pratiques économiques basées sur le contrôle de l'espace par des opérations financières qui reposent sur la temporalité: «les Juifs sont devenus le premier peuple de l'histoire et du monde qui est passé de la pensée en termes de substances spatiales, typique pour *toutes* les traditions prémodernes, à une pensée en termes de substances temporelles, caractéristique pour *n'importe quelle* pensée moderne»[296].

L'aspect héréditaire de la déchéance morale – que le naturalisme va pousser au premier plan – joue aussi son rôle. Après sept ans de silence, Charles – qui a fait fortune aux Indes, en achetant et en vendant des hommes – est devenu un second Grandet: «Le sang des Grandet ne faillit point à sa destinée. [...] Il vendit des

---

[295] N'oublions pas le «chapeau de quaker» de Grandet, indice de la présence du modèle anglais. «En termes religieux, l'option tranchée par les Anglais au XVII-ème siècle entre catholicisme et protestantisme, ne signifiait autre chose, dans la perspective de l'histoire ultérieure, que le choix entre la tradition et la modernité». (H. –R. Patapievici, *Omul recent. O critică a modernității din perspectiva întrebării „Ce se pierde atunci când ceva se câștigă?"*, București, Humanitas, 2001, p. 155.

[296] Ibid., p. 192.

Scanned with OKEN Scanner

Chinois, des nègres, des nids d'hirondelles, des enfants, des artistes; il fit l'usure en grand. L'habitude de frauder les droits de douane le rendit moins scrupuleux sur les droits de l'homme».

Il y a, certes, un nouveau rapport que le lecteur est invité à établir entre les «arbres de la liberté» que le vieux Grandet a fait couper, les discours sur l'égalité qu'il tenait à Nanon et ce mépris des droits de l'homme par Charles. On suggère au lecteur que la révolution, qui a poussé au premier plan des gens comme Grandet, a anéanti la morale religieuse sans imposer pour autant la principale conquête de la morale civile révolutionnaire: les droits de l'homme.

Il y a un seul fragment dans le roman où les deux termes de l'opposition qui structure tout le roman soient clairement formulés: «Les avares ne croient point à une vie à venir, le présent est tout pour eux. Cette réflexion jette une horrible clarté sur l'époque actuelle, où, plus qu'en aucun autre temps, l'argent domine les lois, la politique et les mœurs. Institutions, livres, hommes et doctrines, tout conspire à miner la croyance en une vie future sur laquelle l'édifice social est appuyé depuis dix-huit cents ans. Maintenant le cercueil est une transition peu redoutée. L'avenir, qui nous attendait par delà le requiem, a été transposé dans le présent. Arriver *per fas et nefas* au paradis terrestre du luxe et des jouissances vaniteuses, pétrifier son cœur et se macérer le corps en vue de possessions passagères, comme on souffrait jadis le martyre de la vie en vue des biens éternels, est la pensée générale ! pensée d'ailleurs écrite partout, jusque dans les lois qui demandent au législateurs: Que payes-tu ? au lieu de lui dire : Que penses-tu ? Quand cette

Scanned with OKEN Scanner

doctrine aura passé de la bourgeoisie au peuple, que deviendra le pays?».

Cette unité textuelle suspend le déroulement du récit pour analyser le rôle de l'accumulation du capital, inséparable d'une certaine configuration sociale. Il y a changement du « sillon » textuel et relation d'inclusion d'un type de séquence dans un autre. Le narrateur quitte l'univers conflictuel de la famille de Grandet pour généraliser et soutenir une thèse dans l'esprit de son esthétique qui se propose d': «extraire le général du particulier d'un personnage, raconter une histoire tout en délivrant un savoir sur les mœurs [...] le lecteur est posé à la fois comme un *alter ego* et comme élève du narrateur»[297].

Miroir concentrique, lieu d'une vision contradictoire du monde, la séquence s'organise autour de deux thèses qui s'affrontent. Dans l'ensemble du roman, elle est placée après une réplique choquante de Grandet («Que le diable emporte ton bon Dieu!») adressée à Mme Grandet, retirée dans sa chambre, effrayée par une crise d'avarice de son mari et en train de faire ses prières. Ce n'est donc pas une digression, une parenthèse, mais l'indice d'un mouvement constant et centripète[298] autour du thème de la déchéance des valeurs

---

[297] D. Maingueneau, Livre cité, p. 214.

[298] «La continuité d'un texte résulte d'un équilibre variable entre deux exigences fondamentales: une exigence de *progression* et une exigence de *répétition*. En effet, un texte doit pour une part se répéter (de façon à ne pas passer du coq à l'âne) pour l'autre part intégrer des informations nouvelles (afin de ne pas «faire sur place»). La compréhension de la dynamique textuelle implique donc que ce soit étudiée la

Scanned with OKEN Scanner

chrétiennes. Au thème (qui «porte l'information présentée comme déjà acquise») s'ajoute le rhème («l'information présentée comme nouvelle»): le danger que représente l'avarice pour l'avenir du pays. Dominés uniquement par leur désir d'accumuler, les avares (en réalité, les athées) pervertissent les valeurs chrétiennes[299].

Dans une lettre du 8 février 1838, Zulma Carraud trouve Grandet trop riche et le secret dans lequel cette fortune a été amassée lui semble peu plausible. Balzac réplique en lui citant la fabuleuse fortune d'un colporteur et d'un épicier de Tours. Il insiste sur ce phénomène encore peu perceptible pour ses contemporains : «Chaque département a son Grandet. Seulement le Grandet de Mayenne ou de Lille est moins riche que ne l'étaient l'ancien maire de Saumur». Son amie, la «ville» et la Grande Nanon dans l'ensemble du roman, en général ses contemporains doivent être gagnés du côté de la thèse proposée. C'est ce qui explique le dialogisme du texte et son orientation argumentative.

L'argumentation relève du raisonnement dialectique et implique un ensemble d'arguments à mettre en relation avec une thèse afin de provoquer l'empathie du récepteur et son adhésion. Situés en marge de la ligne

---

manière dont se réalise cet équilibre, dont s'opère l'incessante transformation des informations nouvelles en informations acquises, points d'appui pour l'apport de nouveaux éléments. » (*Ibid.*, p. 190).

[299] «Dans un proche avenir, l'homme pourra être sauvé d'une nouvelle deshumanisation seulement s'il retrouvera sa tradition» avertira H. –R. Patapievici (Livre cité, p. 203).

Scanned with OKEN Scanner

argumentative du discours, les présupposés[300] et les contenus implicites ont un pouvoir manipulatoire redoutable et doivent être pris en considération.

Dans cette séquence, les connecteurs qui assurent, en général, l'orientation argumentative (*parce que, car, en effet, donc, ceci montre que, il en découle que,* etc) manquent, excepté un discret « d'ailleurs ». L'argumentation se présente comme une sorte de rumination intérieure du narrateur-témoin, personnage implicite du récit qui se veut objectif. Il y a aussi gommage du *je* argumentateur. Formellement, dans ce système de valeurs bipolaires, on ne peut opposer aux «avares» que le pronom «on» (les chrétiens). Il y a, dans la première partie du texte, une tendance expositive et évolutive, apparemment neutre, accompagnée d'un jugement de valeur. C'est dans la façon de sélectionner l'information qu'il faut déceler, surtout, la subjectivité de l'énonciateur. Ce n'est qu'à la fin du texte que les thèses en présence sont explicitement formulées, par un discours rapporté, caricaturé («Que payes-tu?»...), expression de la volonté du narrateur de délimiter nettement la thèse opposée: «Que penses-tu?».

Les déictiques – surtout les marques de la localisation temporelle – déterminent un autre réseau sémantique en opposition: «l'époque actuelle», c'est le pôle dévalorisé, en opposition avec «jadis», «dix-huit

---

[300] Les informations qui sans être ouvertement posées «sont cependant automatiquement entraînées par la formulation de l'énoncé, dans lequel elles se trouvent intrinsèquement inscrites, quelle que soit la spécificité du cadre énonciatif» (C. Kerbrat – Orecchioni, *L'Implicite*, A. Colin, 1986, p. 25).

Scanned with OKEN Scanner

cents ans», pôle valorisé. À la vie future, au respect dû à l'avenir «par delà le requiem» et aux «biens éternels», le temps présent oppose le «paradis terrestre du luxe et des jouissances vaniteuses», les «passions passagères». Les modalisateurs permettent une évaluation qualitative: «horrible», «*per fas et nefas*», «au lieu de lui dire» et quantitative: «ne croient point», «le présent est tout», «plus qu'en aucun temps», «tout conspire», «une transition peu redoutée», «jusque dans les lois», qui a comme résultat la dépréciation, de plus en plus insistante de la conception refusée. Une «rhétorique restreinte» met en opposition les deux métonymies de la mort: «cercueil» et «requiem» – avec la métaphore «paradis terrestre», qui suggère la perversion et l'anéantissement de l'idée de «paradis céleste».

La diffusion du «modèle Grandet» est la contamination des proches, est dangereuse. Mais encore plus dangereuse est la possible corruption du message religieux. Poussé par l'abbé Cruchot, le pasteur d'Eugénie soutient les intérêts de leur parent, le président, et accuse la bonne chrétienne de ne pas vivre «chrétiennement». Son conseil ? «...un époux vous est utile, vous devez conserver ce que Dieu vous a donné».

Avaritia fidem subvertit.

Mihaela MÎRŢU

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CLUBUL DE CARTE
INSTITUTUL EUROPEAN

Stimate Cititor,

Institutul European Iaşi vine în sprijinul dumneavoastră ajutându-vă să economisiţi timp şi bani.

Titlurile dorite – unele căutate îndelung prin librării – pot fi comandate acum direct de la *Editură*!

Consultaţi oferta! Completaţi apoi talonul de comandă (carte poştală) din subsolul paginii. Nu uitaţi să înscrieţi, cu atenţie, titlul şi numărul de exemplare solicitate.

Plata se va face ramburs (la primirea coletului poştal), taxele poştale fiind suportate de editură.

Şi pentru că dumneavoastră apreciaţi cărţile noastre, meritaţi din plin să faceţi parte din **Clubul de carte Institutul European,** beneficiind totodată de reduceri semnificative de preţ.

Astfel:

Suma minimă (RON)	**Suma maximă** (RON)	**Reducere** (%)
0	20	5
20	50	10
50	100	15
100	150	20
150	200	25
200	–	30

Numele .....
Cod numeric personal .....
Strada .....
Bl. ..... Sc. ..... Et. ..... Ap. .....
Judeţ (sector) ..... Cod .....
Localitatea ..... Tel .....

CARTE POŞTALĂ

Nu timbraţi

Destinatar
EDITURA
Institutul European
C.P. 161, Cod 700107, IAŞI

Depuneţi cartea poştală, completată, în cea mai apropiată cutie poştală!

Seria: *ŞTIINŢELE LIMBAJULUI* (selectiv)

- *Argumentarea publicitară*, Jean-Michel Adam, Marc Bonhomme
- *Discursul literar*, Dominique Maingueneau
- *Iniţiere în semiotica generală*, Jean-Marie Klinkenberg
- *Iniţiere în lingvistica textuală*, Doina-Paula Spiţă
- *Introduction to Linguistics*, Călina Gogălniceanu
- *Limbaje şi comunicare* (vol. 1, 2), autor colectiv
- *Lingvistică generală, semiotică, mentalităţi*, Mariana Neţ
- *Lingvistică şi filosofie*, Ioan Oprea
- *Manipularea cuvântului*, Philippe Breton
- *Periferia textului*, Philippe Lane
- *Pragmatica pentru discursul literar*, Dominique Maingueneau
- *Sintaxa limbii române actuale*, Rodica Nagy
- *Teoria şi practica semnului*, Ioan S. Cârâc
- *Timp şi limbaj. Introducere în lingvistica lui Gustave Guillaume*, Iulian Popescu
- *Textul descriptiv*, Jean-Michel Adam, André Petitjean, în colaborare cu F. Revaz
- *Analiza textelor de comunicare*, Dominique Maingueneau

În curs de apariţie:
Textele : tipuri şi prototipuri, Jean-Michel Adam

TITLUL	Nr. Ex.
1	.....
2.	.....
3.	.....
4.	.....
5.	.....
6.	.....
7.	.....

Scanned with OKEN Scanner

LIBRĂRII în care puteţi găsi cărţile colecţiei *ACADEMICA* (selectiv)

ALBA-IULIA
Librăria *Mircea Eliade*, str. Cloşca, bloc CH1

ARAD
Librăria *Corina*, str. Mihai Eminescu nr. 2, tel. 0257/284749

BRAŞOV
Librăria *George Coşbuc*, str. Republicii nr. 29, tel. 0268/477309

BUCUREŞTI
Librăria *NOI*, Bd. N. Bălcescu, nr. 18, tel. 021/3102528
Librăria *Mihai Eminescu*, Bd. Regina Elisabeta nr. 5, tel. 021/3158761
Librăria *Academiei*, Calea Victoriei nr. 12 A, tel 021/3138588
Librăria *Luceafărul*, Bd. Unirii nr. 10, tel. 021/3130075

CLUJ
Librăria *Orfeu*, Piaţa Unirii nr. 10, tel. 0264/195339

CONSTANŢA
Librăria *Sophia*, str. Dragoş Vodă nr. 13, tel. 0241/616365

CRAIOVA
Librăria *Şcolii*, str. M. Viteazu, bl. 7-14, tel. 0251/412588

DEVA
Librăria *Prescom Divers*, str. Ana Ipătescu nr. 11, tel. 0254/213782

GALAŢI
Librăria *KORES*, str. Nicolae Bălcescu, bl. A3, parter, tel. 0236/463116

IAŞI
Librăria *Casa Cărţii*, Bd. Ştefan cel Mare nr.56, tel. 0232/270610
Librăria *Junimea*, Piaţa Unirii nr. 4, tel. 0232/412712
Librăria *Cubul de sticlă*, Bd. Carol I nr. 3-5, tel. 0232/215683

ORADEA
Librăria *Mihai Eminescu*, str. Meşteşugarilor nr. 73, tel. 0253/131924

PITEŞTI
Librăria *Casa Cărţii*, Bd. Republicii, bl. G1, parter, tel. 0248/214679

SATU-MARE
Librăria *Mihai Eminescu*, str. Ţibleşului nr. 1, tel. 0261/717503

SIBIU
Librăria *Polsib*, Şos. Alba Iulia nr. 40, tel. 0269/210058

SUCEAVA
Librăria *Casa Cărţii*, str. N. Bălcescu nr. 8, tel. 0230/530337

TG. MUREŞ
Librăria *Luceafărul*, str. Trandafirilor nr. 43, tel 0265/250581

TIMIŞOARA
Librăria *Mihai Eminescu*, str. Măcesilor nr. 1, tel. 0256/194123
Librăria *Esotera*, str. Lucian Blaga nr. 10, tel. 0256/431340

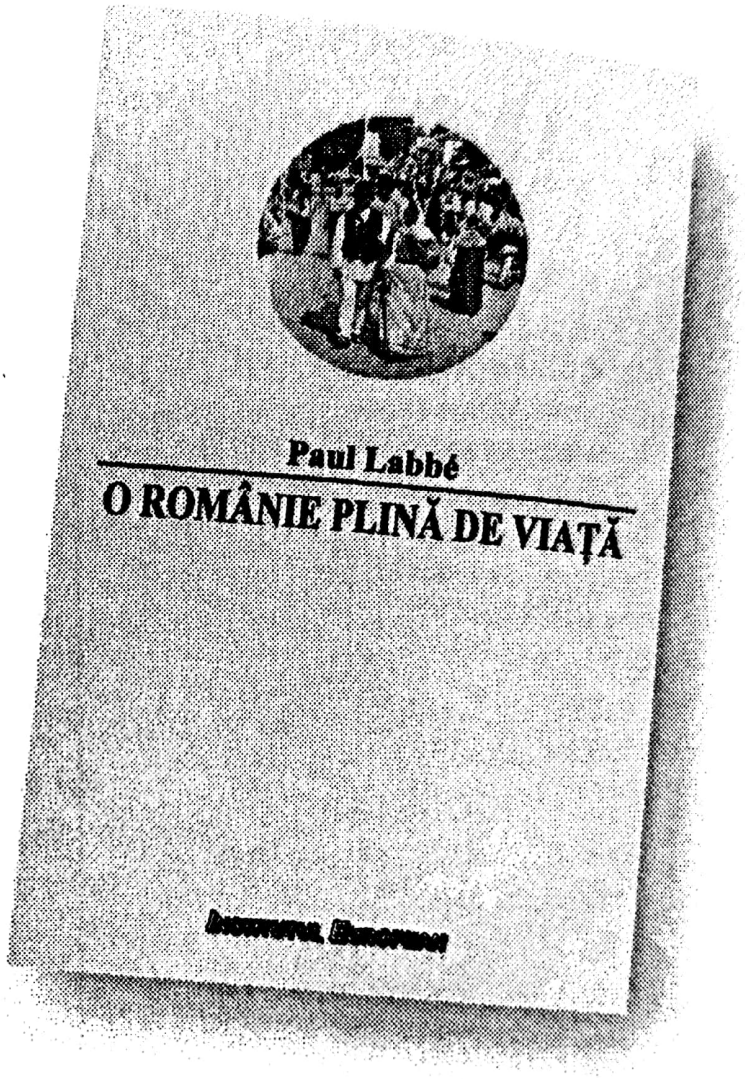
Librării ON-LINE

www.euroinst.ro
www. anticariatonline.ro
www.librariaeminescu.ro
www.cartedesucces.ro

Scanned with OKEN Scanner

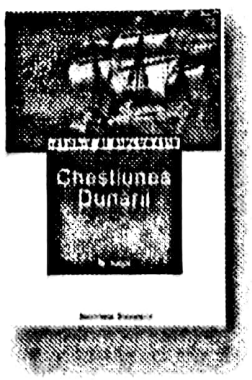
INSTITUTUL EUROPEAN

Conceput pentru a promova relaţiile între România şi Franţa, lucrarea se adresa iniţial unui public destul de specializat, de comercianţi şi oameni politici. Pentru cititorul de astăzi, *O Românie plină de viaţă* este o mărturie a modului în care realităţile româneşti erau percepute de către străini. O călătorie incitantă în România începutului de secol XX, văzută prin ochii unui francez oscilând între admiraţie şi surpriză.



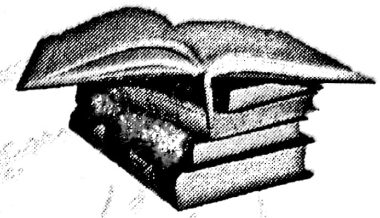
O ROMÂNIE PLINĂ DE VIAŢĂ

Paul Labbé



Strada Lascăr Catargi nr 43 * Cod 700107 * CP 161, OP 1 * Iaşi * România * Tel. 40.0232.233800; 40.0332.418780 * Fax 40.0232.230197
email: euroedit@hotmail.com, editura_le@yahoo.com * www.euroinst.ro

Scanned with OKEN Scanner



Carte de succes

Librărie on-line

www.cartedesucces.ro

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Redactor: Livia Iacob

Tehnoredactor: Petronela Vlăgea

Bun de tipar: 2008 • Apărut: 2008 • Format 14 × 19 cm.

INSTITUTUL EUROPEAN
Iaşi, str. Lascăr Catargi nr. 43 • O.P. 1 • C.P. 161 • cod 700107 • Tel. Difuzare: 0788.319462 • Fax: 0232/230197 • editura_ie@yahoo.com • http://www.euroinst.ro

ACADEMICA

A hotărî dacă trebuie să tutuim sau să vorbim cu *dumneavoastră* cu o anumită persoană nu înseamnă doar să respectăm un cod prestabilit; această decizie poate fi şi o manieră de a impune un anumit cadru pentru dialogul cu celălalt. Cadrul poate fi acceptat sau refuzat de coenunțător, însă refuzul lui va fi interpretat ca o formă de agresivitate. Va fi realizat fie printr-o respingere explicită („Nu am păscut gîştele împreună"), fie impunându-i primului locutor un cadru de schimb conversațional diferit (vorbindu-i cu *dumneavoastră*, de exemplu, celui care tutuieşte), astfel încât să înțeleagă că îi este refuzată intruziunea.

Dominique Maingueneau

DIN SUMAR:

- *Situația de enunțare*
- *Planurile enunțării: „discursul" şi „povestirea"*
- *„Scoaterea în relief" şi descrierea*
- *Polifonia*
- *Discursul raportat*
- *Clasificare şi non-clasificare*
- *Coerența textului*

www.euroinst.ro